Ansichten und aussichten, ein erntebuch

Ernst von Wolzogen



Ernst von Wolzogen

Ansichten und Aussichten

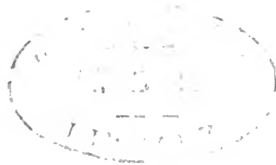
Ein Erntebuch

Gesammelte Studien über Musik, Literatur und Theater

Zweite Auflage



Berlin, 1908, F. Fontane & Co.





Meinen unbekannten Freunden

gewidmet



Vorwort.

Ich halte es für einen recht soliden und empfehlenswerten Grundsatz, nur über Dinge zu schreiben, von denen man wirklich etwas versteht. Ich bin kein Journalist, kein berufsmäßiger Kritiker. Die Fähigkeit, die der gute Journalist haben muß, sich über alles und jedes in der Welt rasch zu orientieren und klar, flüssig, womöglich gar geistreich darüber zu schreiben, geht mir vollständig ab. Und zum Kritiker fehlt mir die kühle Objektivität des Denkens, das Lustgefühl des Anatomen und Chirurgen, der mit seinem grausamen Messer die Erkenntnis fördern und das schädliche Böse am nützlichen Guten reinlich trennen will. Ich bin ein Schaffender und zehre als solcher von meiner Leidenschaft. Ich liebe und hasse mit der Leidenschaft des Künstlers, und deshalb bin ich geneigt, das, was ich liebe, zu überschätzen, das, was ich hasse, ungebührlich zu verachten. Wenn ich sonach mich selber für einen schlechten Kritiker halten

muß, so kann ich doch nicht glauben, daß meine Betrachtungen aus dem Gebiete der Künste, von denen ich als Selbstschaffender wirklich etwas verstehe, ganz wertlos sein sollten. Die Aufsätze, die ich in diesem Bande zusammengetragen habe, sind nicht bestellte Arbeit im Dienste aktueller Berichterstattung, sondern aus innerer Nötigung, aus einem gewissen Gefühl der Verpflichtung heraus entstanden. Als Schaffender habe ich mich nunmehr etwa dreißig Jahre lang auf allen Gebieten der Dichtkunst und, dilettantisch, auf fast allen Gebieten der Musik betätigt, und ich darf mir das Zeugnis geben, daß ich es mit meiner Arbeit niemals leicht genommen habe, selbst dann nicht, wenn die Not mit ihrer Peitsche mir im Nacken saß und mich zwang, Unerhebliches und Unfertiges hinauszugeben. Ich produziere zwar verhältnismäßig leicht und rasch, aber nur in Hinsicht auf die Formgebung, wogegen ich mir viel Zeit lassen muß, bevor eine erste Idee sich in Gestalten und Handlung umgesetzt hat. Was ich also hier biete, sind Betrachtungen eines nachdenkenden Künstlers über diejenigen Gebiete der Kunst, in denen er sich selbst mit Eifer und Erfolg betätigt hat. Als Sohn eines Intendanten bin ich mit dem Theater von Jugend auf verwachsen und habe reichlich Gelegenheit gehabt, mich bei meinen eignen theatralischen Unternehmungen sowie als Spielleiter des akademisch-dramatischen

Vereins und der von mir gegründeten literarischen Gesellschaft in München praktisch zu erproben; die Musik war von früher Kindheit an meine heimliche Liebe, dokumentarisch festgelegt in großen Stößen unveröffentlichter Kompositionen; von meinem dichterischen Fleiß legen 42 gedruckte Bände und Bändchen Zeugnis ab — und diese Feststellung dürfte die Öffentlichkeit vielleicht als einen Befähigungsnachweis zum Mitsprechen gelten lassen. Daß ich als schaffender Künstler über die zunftmäßige Kritik, besonders soweit sie Tagesberichterstattung ist, so schlecht wie nur irgend möglich denke, ist wohl selbstverständlich, obwohl ich keineswegs in dem populären Wahne befangen bin, als ob nur der ein vollwertiges Urteil über Kunstwerke abzugeben vermöchte, der selbst imstande sei, bessere hervorzubringen. Daß es den Künstler bis zu wildem Grimme erbosen kann, wenn er, der seine Meisterschaft oft bewährt und die dankbare Verehrung der Mitwelt sich durch die Feierstunden, die er Hunderttausenden bereitete, verdient hat, sich von unreifen kecken Bürschlein oder eilfertigen Tagesberichterstattern Zensuren erteilen, seine gewissenhafte liebevolle Arbeit frivol bewitzeln lassen muß, das ist wohl begreiflich. Der Geheimbde Rat von Goethe war in diesem Punkte durchaus nicht weniger empfindlich als heutzutage etwa der Sudermann und wir andern alle. Aber ebenso selbstverständlich ist

es auch, daß der Kritiker von wirklichem Beruf sich durch diese Empfindlichkeit der Schaffenden niemals irremachen lassen kann noch darf, daß es ihm weit mehr darauf ankommen muß, die Überlegenheit seines Geistes und die feinen Künste seiner Feder zu beweisen, als die Gefühle der Schaffenden zu schonen. Vielleicht ist es als ein liebenswürdiges Entgegenkommen der ausgleichenden Gerechtigkeit anzusehen, daß der Kritiker, der dem Künstler ins Handwerk pfuscht, sich vor der Öffentlichkeit weit gründlicher blamiert als der Künstler, der sich einmal als Kritiker versucht. Für die Schmach und Schande, die er so oft wehrlos über sich ergehen lassen muß, freilich nur ein geringer Trost!

Die in diesem Buche vereinigten Aufsätze bilden eine Auslese aus dem, was ich im Verlaufe von nahezu 25 Jahren über Musik, Theater und Literatur in Zeitungen und Zeitschriften veröffentlicht habe. Sie spiegeln also ein Vierteljahrhundert Kulturgeschichte wider und dürften darum nicht nur dem künftigen Geschichtschreiber unserer künstlerischen Kultur einmal von Nutzen sein, sondern sogar dem raschlebigen Geschlechte unserer Gegenwart, dem manche meiner Schilderungen und Betrachtungen auch bereits als merkwürdige Zeugnisse einer fast schon sagenhaft gewordenen Vergangenheit vorkommen werden. Ich habe absichtlich Anschauungen und Urteile stehen lassen, die ich selbst inzwischen

mehr oder minder überwunden und umgestoßen habe. Ich stehe immer auf seiten des Fortschritts und habe mir, selbst wenn eine neue Persönlichkeit, eine neue Richtung mich zunächst heftig erschreckte, immer redliche Mühe gegeben, sie zu verstehen. Ich habe im allgemeinen einen sicheren Blick für das Kommende, für die im Reifen begriffenen neuen Werte besessen. Ich habe eine Menge Dichter, Musiker und Schauspieler von heute allgemein anerkannter Meisterschaft ans Licht gezogen und nach besten Kräften zu fördern gesucht; aber dennoch habe ich mich zuweilen auch recht kräftig verhauen — und diese Blätter verschweigen solche Blamagen keineswegs. Ich habe in den bewegten Revolutionsstürmen der achtziger Jahre Schriftsteller, die sich nachher im besseren Durchschnitt verloren, eine kurze Zeit lang sozusagen beinahe für deutsche Zolas und Dostojewskys angesehen. Ich habe von Hugo Wolf geglaubt, daß er das Äußerste an komplizierter Melodik und Harmonik leiste, und daß seine gute Absicht vermutlich an der Unmöglichkeit der Ausführung scheitern würde — und heute beherrscht dieser selbe Hugo Wolf die Konzertsäle, und ich selbst stehe voller Begeisterung zu Richard Strauß und Max Reger! So müßte ich eigentlich zu allen Aufsätzen aus früherer Zeit einen Nachtrag schreiben, der meinen Standpunkt von heute feststellt; aber ich habe es unterlassen, weil dieser mein heutiger

Standpunkt dem aufmerksamen Leser ohnehin aus etlichen Aufsätzen der allerletzten Jahre deutlich werden wird, und weil doch vielleicht gerade der entwicklungsgeschichtliche Charakter der Zusammenstellung diesem Buche seinen besonderen, wenn auch bescheidenen Wert verleiht.

Eine Ausnahme habe ich nur gemacht bei den programmatischen Aufsätzen über das Überbrettl und über die Komische Oper. Unter dem Schicksal dieser meiner beiden „geschäftlichen Unternehmungen" habe ich bis auf den heutigen Tag persönlich so schwer zu leiden, daß man es mir kaum verargen wird, wenn ich das Bedürfnis fühlte, dem durch die Zeitungen und vielleicht auch den Kulissentratsch verwirrten Publikum eine authentische Aufklärung über die wahren Ursachen des Niedergangs dieser Unternehmungen zuteil werden zu lassen. Die Art und Weise, wie mir meine lieben Landsleute (d. h. viel weniger das Publikum als die Leute vom Bau, die Presse, die Theaterdirektoren) meine Bemühungen um die Veredlung der leichteren theatralischen Künste gedankt haben, ist betrüblich kennzeichnend für den bei uns immer noch herrschenden Mangel an wirklicher ästhetischer Kultur. In Frankreich, wo solche ästhetische Kultur seit Jahrhunderten zu Hause ist, nimmt man literarische Clowns (d. h. populäre Chansoniers und Vaudevillisten) in die Akademie auf und errichtet ihnen Denkmäler, bei

uns verachtet man sie ebenso gründlich, wie man sie um ihrer Tantièmen willen beneidet. Und selbst allgemein anerkannten ernsten Dichtern wird das Horazische „desipere in loco“ von den kritischen Ordnungsphilistern meist so übel vermerkt, daß sie den Makel ihr Lebenlang nicht los werden und sogar in den Literaturgeschichten noch als Gebrandmarkte künftigen Geschlechtern zum abschreckenden Beispiel hingestellt werden. Wenn aber einmal eine Ausnahme von der Regel stattfindet, wie im Falle des jüngst verstorbenen Wilhelm Busch, so kann man sicher sein, daß die deutsche Pedanterie dann wieder nach der andern Seite hin sich blamiere; dann wird der Klassiker des Ulks zum großen Dichter, der Erfinder einer köstlichen Umrißkomik zum genialen Maler gestempelt. Überhaupt scheint die Einseitigkeit bei dem barbarischen deutschen Kunstgeschmack in höchstem Ansehen zu stehen, und die geistlich Armen im urchristlichen Sinne werden noch immer eher selig gepriesen als die üppigen Talentverschwender, denen mit einmütiger Bosheit das Tor zur Unsterblichkeit bis auf Nadelöhrsweite verengert wird. Um nur ein schlagendes Beispiel anzuführen: der brave Heinrich Seidel mit seinem „Lebrecht Hühnchen“ — welch ein kümmerliches Lebenswerk für einen Poeten! Aber man attestiert ihm ziemlich allgemein die Meisterschaft und weist ihm einen Ehrenplatz unter den deutschen

Humoristen an; auf der andern Seite Otto Julius Bierbaum, ein ganz Reicher, ein Tausendkünstler, der schier auf allen Instrumenten des dichterischen Orchesters virtuos zu spielen versteht und nebenbei auch die Theorie seiner Kunst tiefer und geistvoller als irgendein Kritiker erfaßt hat — wird er nicht eben wegen dieser Vielseitigkeit über die Achsel angesehen? Dieser Ärger über alles, was sich nicht mühe- und zweifellos etikettieren und rubrizieren läßt, ist ebenso spießerhaft, wie der Neid, die hämische Bosheit gegenüber dem Reichtum pöbelhaft ist. Ein übles Erbe, das wir Deutschen noch mitschleppen aus den bösesten Zeiten unserer Vergangenheit. Wie lange noch? Mein eignes Schicksal wird daher unter den Kennern deutscher Verhältnisse keine besondere Verwunderung erregen — womit mir persönlich freilich wenig gedient ist! Schon immer war ich unseren kritischen Pedanten ein Ärgernis, weil ich von früh an meinen Ehrgeiz dreinsetzte, mich nicht selbst zu wiederholen, sondern mit jedem Werke ein andrer zu sein, wenigstens in der Form; seit ich aber in meinem Übermute so weit ging, meine eigne Person in der Maskerade eines tanzenden Propheten im Sinne Nietzsches auf die Bretter hinauszustellen, um damit meine deutschen Kunstgenossen zur Nachahmung anzureizen, seitdem wurden mir von unseren eifrigen Zensoren, diesen streng-republikanischen Sittenwächtern, sozusagen die

bürgerlichen Ehrenrechte abgesprochen. Galt ich schon vorher meiner Vielseitigkeit wegen für leichtfertig und oberflächlich, so wurde ich jetzt als völlig undiskutabel aus der Liste beachtenswerter Zeitgenossen gestrichen. Die Marke Tingeltangeldirektor war mir an weithin sichtbarer Stelle aufgepappt, so daß die Gassenbuben mit Fingern darauf weisen konnten. Das taten sie denn auch. Die obskursten Tintenkulis der Winkelblättchen nahmen sich ebenso unbedenklich wie ihre berühmteren Kollegen an führenden Blättern die Freiheit, mich mit schäkernden Kosenamen zu bedenken und entdeckten plötzlich in allen meinen Werken, mochten sie lange vor oder auch nach der Brettlepisode entstanden sein, den Tingeltangelcharakter. Das Wort „Überbrettelei“ wurde als eine Schimpf- und Schmachstampiglie gebraucht für alles, was man in Poesie und Musik als nichtig, leer, leichtfertig, frivol, zotig, schweinisch brandmarken wollte. Und ich, der ich mir eingebildet hatte, den plumpen Geist des deutschen Spaßes, der jüdischen Wortwitzelei und der französischen Cochonerie dadurch bekämpfen zu können, daß ich für die Unterhaltung eines anspruchsvolleren Publikums durch ein Programm von liebenswürdigen Kleinigkeiten sorgte, die alle das anmutige Gepräge geschmackvoller Künstlerschaft tragen sollten — ich justament wurde als Vater der Zote, als böser Geist des Ungeschmacks,

als intellektueller Urheber des ekelhaften Animierkneipenwesens, das sich unter dem Namen Kabarett in den Großstädten breitmachte, hingestellt, und zwar nicht nur von einzelnen frommen Eiferern, sondern auch von der überwältigenden Mehrzahl der für besonders freisinnig, modern und geschmackvoll geltenden Blätter. Die rühmlichen Ausnahmen könnte ich an den Fingern einer Hand herzählen. Im Grunde verdankte ich meinen schmerzhaften Ruhm als Begründer des literarischen Variétés nur der flüchtigen Begeisterung des naschhaften Snobismus unserer jüdischen Großstädte; für die Mehrheit der übrigen Deutschen aber bin ich trotz jenes meines idealistischen Schwabenstreiches geblieben, was ich ihnen vorher gewesen war: ein Seelsorger, der besonders das Vertrauen der Jugend besaß. Es war das Werk meines Lebens gewesen, das junge Volk unsrer Tage, dem in all der erschrecklichen Wirrnis unvereinbarer Gegensätze zwischen Wissen und Glauben, vernünftiger und gesellschaftlicher Moral der Kopf zu schwindeln und das Herz vor Ekel schwach zu werden begann, den Mut wieder aufzurichten, indem ich es lehrte zu lachen über die alten ängstlichen Hampelmännchen der Gewohnheit, deren Tragödien um Gottes willen nicht tragisch zu nehmen, deren Lustbarkeiten dagegen zum Heulen traurig seien. Ich fühlte mich glücklich in dem Amte des Predigers einer, meiner Meinung nach

urgesunden, weil humoristisch erhabenen Weltanschauung und reichlich belohnt durch die außerordentliche Verbreitung, welche meine Schriften unter den Gebildeten und Bildungshungrigen vornehmlich der germanischen Welt fanden, sowie besonders durch den persönlichen Dank, der mir von einzelnen armen Seelen zuteil ward, denen ich durch meine Predigt das Rückgrat gesteift hatte, also daß sie fröhliche Siege über sich selbst und die miserable Welt erfechten konnten. Jenes zum Teil nur gedankenlose, zum andern Teil aber auch schadenfrohboshafte Gekläff der Presse ist selbstverständlich auch nicht ganz ohne Einfluß auf die Gesinnung meiner Leser geblieben; aber glücklicherweise ist dieser Einfluß doch längst nicht so groß, als die Macher der öffentlichen Meinung es sich vielleicht einbildeten. Meine Gemeinde ist vielleicht kleiner geworden — aber solch eine Durchsiebung hat am Ende auch ihr Gutes.

Und für diese durchgesiebte Gemeinde, für welche der Humorist kein gleichgültiger Spaßmacher, sondern ein würdiger Seelsorger, und die Erwerbung eines kernfesten Humors ein ernstes Lebensziel ist, — für diese Gemeinde habe ich meine alten und neuen Ansichten und Aussichten zusammengestellt. Sie wird mir gern zugeben, daß ich berufen sei, als Sachverständiger mitzureden über die Kunstgebiete, in denen ich mich

schöpferisch versucht habe, und sie wird auch wohl am ersten geneigt sein, mir nicht nur in meinen unterhaltsamen Launen, sondern auch in meinen nachdenklichen Stunden aufmerksam Gesellschaft zu leisten. So widme ich denn dieses Buch meinen unbekannten Freunden.

Darmstadt, im Jänner 1908.

Ernst Freiherr von Wolzogen.



Musik und — Musik

(1888)







Es kann kein Zweifel darüber stattfinden, daß überall da, wo wir die kulturgeschichtliche Entwicklung aus dem ruhigen Gleichtritt des natürlichen Fortschritts herausfallen und mit kurzem kräftigen Anlauf über einen breiten Wassergraben oder über eine alte Mauer hinwegsetzen sehen, ein überragendes Genie die scharfen Sporen gebraucht habe. Für eine kurze Weile geht es dann wohl noch im Trabe weiter, doch nur zu bald wird der gemächliche Bummelschritt wieder aufgenommen und vor dem neuen Hindernis ganz ebenso ängstlich Halt gemacht wie vor dem jüngst überwundenen. Genies hypnotisieren gewissermaßen ihre Zeit und zwingen sie in der Hypnose zu außerordentlichen Leistungen, welche sie im wachen Zustande nimmermehr zu verrichten vermocht hätte. Bei den großen Fortschritten auf dem Gebiete der Technik tritt dies freilich weniger zutage, weil durch sie stets neue Bedürfnisse geschaffen werden, welche nicht mehr verschwinden, sondern im Gegenteil sich immer mehr verallgemeinern und verstärken. Auf dem



Gebiete der Kunst dagegen zeigt sich die allgemeine Erschlaffung nach jeder solchen Kraftanstrengung, welche die Hervorbringung eines Genies für ein Volk bedeutet, nur allzu deutlich für denjenigen, der sehen will.

Keine Kunst steht gegenwärtig bei uns in so hoher Blüte, keine ist so volkstümlich wie die Musik. Auf deutschem Boden hat diese jüngste unter den Künsten, trotzdem sie in südlichen Ländern geboren war, sich am raschesten und glänzendsten entwickelt. Noch nie und nirgends ist eine Reihe so bedeutungsvoller Künstler so unmittelbar aufeinander gefolgt wie bei uns die Haydn, Gluck, Mozart, Beethoven, Schubert, Weber, Wagner; aber so festgegliedert diese Kette sich darstellt, so lückenhaft und locker zeigt sich der Einfluß, welchen jene Künstler einzeln auf die Entwicklung des musikalischen Bewußtseins im Volke gehabt haben. Es hat eine Zeit gegeben, in welcher der gute Papa Haydn vielen fingerfertigen Hausmusikanten als ein recht vertrackter Geselle galt, der rein aus Bosheit und Plaisir seine Quartette recht schwer spielbar und schwer verständlich schrieb. Aber noch zur selben Zeit, da Haydn schon für eine ansehnliche Mehrheit kinderleicht geworden war, ließ man in Wien Mozarts „Don Juan“ durchfallen, weil diese Musik gar zu schwer verständlich sei. Wer dann aber den Mozart mit Haut und Haaren hinunter-

geschluckt und glücklich verdaut hatte, dem erschien wieder der Beethoven als eine allzu zähe Speise, die keinem normalen Magen zuzumuten sei. Der Streit zwischen der italienischen Oper und dem deutschen Musikdrama, welches die Musik in den Dienst des poetischen Ausdrucks stellte, war schon vor der großen Revolution in Paris zugunsten des letzteren entschieden worden; doch das hinderte nicht, daß noch über ein halbes Jahrhundert später Carl Maria von Weber, obwohl man den nicht unverständlich schelten konnte, einen schweren Stand gegen Rossinis Beliebtheit hatte, und daß nach Verlauf dieses halben Jahrhunderts in dem großen Kampfe Richard Wagners um den Sieg der Wahrheit über die glänzende Lüge Meyerbeers, des Inhalts über die Form in der Musik, die Enkel sich mit einer Erbitterung in die Schlacht stürzten, wie wenn es gälte, die Siege der Vorfahren mit Blut auszulöschen! Fast war es ein Kampf aller gegen einen zu nennen, und dennoch siegte der eine durch die unerhörte Energie seiner künstlerischen Persönlichkeit — der verbannte Dresdener Revolutionär, dem es die heilige Polizei unmöglich machte, seinen „Lohengrin“ zu hören, der, von allen Mitteln entblößt wie er war, statt im Stile dieses „Lohengrin“, und des „Tannhäuser“, der ihm ein Publikum gewonnen hatte, weiterzuschreiben, um glänzender Ehren und Einnahmen gewiß zu sein, vielmehr „im

Vertrauen auf den guten Geist des deutschen Volkes“, von dem er immer wieder nur Unverstand und Hohn erfuhr, ein Riesenwerk in Angriff nahm, dessen Unaufführbarkeit unter den gegebenen Verhältnissen er klar erkannte — dieser Verbannte, Verfolgte und Verkannte erbaute sich fünfundzwanzig Jahre nachdem er zuerst den kühnen Plan gefaßt hatte, sein Festspielhaus in Bayreuth, und Kaiser und Könige kamen herbei, die fernsten Weltteile schickten ihre Begeisterten nach der kleinen fränkischen Stadt, um dem deutschen Meister zu huldigen! Er sah sein Lebenswerk vollbracht, durch das herrlichste Gelingen gekrönt, als er die Augen schloß, um vom langen Kampfe auszuruhen. Und sobald seine rücksichtslose, alles despotisch beherrschende und dabei doch den Wollenden so begeisternde Persönlichkeit nicht mehr am Leben war, da stellte auch die heisere Meute seiner kleinen Gegner ihr Bellen ein und ehrte die Manen des großen Toten wenigstens durch ein mürrisches Schweifwedeln. Das wirkliche Publikum, das mit frischer Genußfreudigkeit in der Kunst Erhebung über die dumpfe Atmosphäre der Alltäglichkeit sucht, läßt sich die Freude an Wagners Werken schon längst nicht mehr durch die kritischen Querköpfe verderben; ja Wagner hat sogar eine große Menge sonst unmusikalisch genannter Leute für die Musik erobert, indem er ihnen die Erkenntnis aufzwang, daß seine Kunst keine bloße Unter-

haltung für gebildete Ohren sei, sondern vielmehr Empfindungssache, tiefgreifender, unmittelbarer als selbst die Wirkung der Poesie. Diese Leute, welche sich bei einer Sinfonie von Brahms tödlich langweilen, sind in Wahrheit diejenigen, welche das Wesen der Wagnerschen Kunst am deutlichsten begriffen haben, während jenes elegante, musikalische Publikum, das im Sommer über Bayreuth nach Karlsbad reist und im Winter die vornehmsten Konzertsäle füllt, in seiner musikalischen Gebildetheit wahrscheinlich fast ebensoweit und ganz ebenso glücklich sein würde, wenn Wagner niemals gelebt hätte.

Durch Wagner ist es uns so recht zum Bewußtsein gekommen, eine wie tiefe Kluft zwischen den beiden Begriffen Musik und Musik gähnt. Nicht erst seine vulkanische Kraft hat den Begriff so gespalten: wir finden schon unter den italienischen Komponisten des 16. Jahrhunderts Männer, welche wohl erkannten, daß der Musik eine fast unbegrenzte Ausdrucksfähigkeit innewohne, und welche sich eifrig bemühten, durch Auffindung neuer Harmonien und Rhythmen, durch Abwerfen des Formen- und Regelzwanges diese Ausdrucksfähigkeit zu erweitern, wie z. B. Marenzio und Monteverde. In unserm großen Sebastian Bach sehen wir oft den gelehrten Kontrapunktisten mit dem tiefempfindenden Musiker im Streite liegen. Aber erst von der Zeit an, wo



Beethoven zu Mozart in offenbaren Gegensatz tritt, vollzieht sich endgültig die Spaltung der Musik in eine Kunstfertigkeit und in eine Kunst. Die erstere bildet immer mehr die Geschicklichkeit, die feine Berechnung, die Anmut und den Geist im Spiel mit Tönen und musikalischen Formen heraus, während die andere, die verklärte Schwester der Poesie, sich die Aufgabe stellt, durch die geheimnisvolle Kraft der Harmonie und Melodie unser ganzes Nervenleben direkt zu beeinflussen und als bestimmend für die musikalische Form nicht mehr die bewährten Regeln des kompositorischen Satzbaues, sondern einzig die poetische Empfindung anzusehen. Es versteht sich von selbst, daß diese letztere Musikgattung sich am freiesten und reichsten auf dramatischem Gebiete entfalten wird. Aber wie Herrliches sie auch im rein sinfonischen Stile zu sagen vermag, das hat uns Beethoven in seinen späteren Werken bewiesen, und zwar wirklich erst Beethoven. Wohl hören wir schon im sechzehnten und ziemlich häufig im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert von einzelnen wunderlichen Kantoren, Stadtpfeifern und Musikmeistern, welche Programm-Musiken der ausschweifendsten Art verfaßten und Vorgänge zu schildern unternahmen, an die sich selbst Berlioz und Liszt nicht herangewagt hätten. Doch das war nur Musikantenschnickschnack und besitzt für die Geschichte der

Musik nur den Wert „kuriöser“ Anekdoten. Man spricht aber auch von der dramatischen Charakteristik in Mozarts Opern; bei vorurteilsfreier Betrachtung wird man jedoch zugestehen müssen, daß diese dramatische Charakteristik bei der Beschaffenheit seiner Texte eine ganz selbstverständliche Sache war. Was ist der Inhalt der Mozartschen Opern anders, als ein loses, oft sogar recht lockeres Liebesgetändel — für diese heidenmäßige Heiterkeit kann man sich freilich keinen vollkommeneren musikalischen Ausdruck denken als die geniale Leichtigkeit und Anmut seiner Melodik und Rhythmik. Auch der „Don Juan“ ist nichts weniger als eine Tragödie, als welche unsere Musikpedanten ihn immer noch darzustellen suchen. Die Szene der Erscheinung des steinernen Gastes hat allerdings auch musikalisch einen dramatisch packenden Ausdruck gefunden, doch — abgesehen davon, daß man noch darüber streitet, ob die Posaunen in dieser Szene echt seien — wie hätte Mozart, wenn er nicht jeder Spur von Geschmack bar gewesen wäre, hier anders komponieren können — elf Jahre, nachdem Glucks großer Pariser Sieg der ganzen musikalischen Welt die Mittel des Ausdrucks für derartige Stimmungen an die Hand gegeben hatte! Das ist gerade so, wie wenn man heute einen jungen Komponisten für ein Genie erklären wollte, weil er eine düstere, schauerliche Stimmung durch tiefe Klarinetten,

gestopfte Hörner und leise Beckenwirbel ausdrückte! Im übrigen findet sich Mozart mit den ernsten Figuren seiner Opern meist durch die Form der „seriösen“ Arie ab, wie sie dem Geschmack seiner Zeit entsprach. Von vielen dieser Arien wissen wir, daß sie einfach für die besonderen Fähigkeiten bestimmter Sänger und Sängerinnen verfertigt worden sind; infolgedessen sind sie auch heutzutage für einen anspruchsvolleren Geschmack kaum mehr erträglich, zum mindesten herzlich langweilig. Glucks Muse fühlte sich eingezwängt in den steifen Schnürleib der französischen Klassizität, und mit der genialen Leichtigkeit eines Mozart konnte seine etwas schwerfällige Erfindung nicht wetteifern, sonst wäre er wohl schon für die dramatische Musik das geworden, was Beethoven für die sinfonische ward. Beethoven selbst vermochte ein stilreines musikalisches Drama nur deshalb nicht zu schaffen, weil ihm der rechte Dichter fehlte; was er hätte leisten können, beweist die wunderbare Kerkerszene des „Fidelio“. Dafür hat er den ganzen Reichtum seiner Ideen, die ganze Tiefe seiner Empfindung in seinen späteren Sinfonien niedergelegt und mit ihnen den sicheren Grund geschaffen für das stolze Gebäude der neudeutschen Tondichtung.

Nach diesen Andeutungen dürfte es verständlich werden, weshalb ich es für einen großen Irrtum halte, wenn man ganz allgemein die Entwicklung

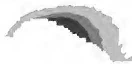


der deutschen Musik von Haydn über Mozart und Beethoven auf Mendelssohn, Schumann und so fort auf Meyerbeer, Wagner, bis Brahms hinausführt. Tatsächlich gabelt sich die Tonkunst zur Wiener Blütezeit in zwei weit auseinandergehende Äste. Der erste, stärkere, aber weniger verzweigte, setzt bei Beethoven an und führt über Schubert, Weber, Löwe geraden Wegs zu Wagner, um erst hier reich belaubte Zweige und Zweiglein zu treiben. Der andere, von Mozart ausgehende, bleibt nur die kurze Strecke bis zu Schubert dem andern nahe und biegt dann schroff ab; mit Mendelssohn kommt eine neue Triebkraft in ihn, während sogleich auch eine neue Gabelung und üppige Verzweigung eintritt. Die eine Zinke dieser Gabel weist wie ein ausgestreckter Zeigefinger direkt auf das Leipziger Gewandhaus hin, die andere auf Lanner, Strauß, Millöcker und — Bratfisch! Ein starker Seitenzweig, romantisch kraus verästelt und vernestelt, treibt aus dem Bereiche Mendelssohns hinüber nach dem Beethoven-Ast und ist so um ihn herumgewachsen, daß man wohl in Zweifel sein kann, ob er aus diesem oder jenem Aste entsprieße. Dieser Zweig heißt Schumann. Noch einmal, nahe der Gewandhaus-Spitze, reckt und streckt sich ein auffallend starker Zweig sehnsüchtig nach der Beethoven-Seite hinüber, ohne sie freilich erreichen zu können; aber er zieht durch seine Schwere seines



Astes Spitze nach unten und erhält sie in beständigem Schwanken. Der Zweig heißt Brahms.

Man kann unser musikalisches Deutschland gar nicht nachdrücklich genug immer wieder und wieder auf diesen Stammbaum hinweisen. Hätten unsere Musiker und Musikliebhaber sein Bild immer klar vor Augen, so wäre es nicht denkbar, daß schon so bald nach dem Tode des großen Diktators eine solche Verdunkelung und Verwirrung der Musikempfindung einreißen konnte. Bayreuth hat aufgehört nur das Mekka der Wagner-Enthusiasten zu sein — fast ist es schon „Rendezvous der fashionablen Welt“ geworden und wird dies immer mehr werden, wenn, wie es ja den Anschein hat, die Teilnahme des jungen deutschen Kaisers die alljährliche Wiederholung der Festspiele sichert. An und für sich ist diese Wendung im Geschicke Bayreuths hoch erfreulich, weil vorläufig immer noch Bayreuth allein die Wagnerschen Werke in annähernder Vollkommenheit vorzuführen und dadurch das Verständnis für seine Kunst am sichersten zu erschließen vermag. Auch den frivolsten Weltmenschen, den eingefleischtesten Musikdilettanten pflegt in dem weihevollen Dunkel des Festspielhauses über den Ernst der Kunst ein Licht aufzugehen. Aber es ist leider fast ausschließlich ein verfeinerter Kunstgenuß für die Reichen, und gerade diese erweisen sich dieses ihres Vorzugs meist am wenigsten





würdig; denn wenn die heimkommen in ihre hauptstädtischen Winterquartiere, kann man sie mit fast der gleichen Andacht den Evolutionen eines schwarzmähnigen Künstlers auf der G-Saite oder den Kraftleistungen einer vollarmigen Klavierbändigerin lauschen sehen. Daß die erhebende und befreiende Macht der Musik in dem überzeugenden, die Seele fortreißenden Ausdruck eines poetischen Inhalts beruhe, das haben alle diese anständig angezogenen Menschen inzwischen längst vergessen — Brahms dirigiert, und Bülow sitzt an der großen Trommel — Hurra! hoch! Bildungsschwindel, Personenkultus und die liebe Eitelkeit sind wieder in ihr angestammtes Recht getreten — die Seele ist satt und spottet der Hungernden; der Geist fühlt sich stark, denn — das Diner war gut!

Im Jahre 1852 läßt sich Richard Wagner in einem Briefe an seinen Freund Theodor Uhlig weitläufig über den poetischen Inhalt der Beethovenschen Sinfonien aus und fährt dann also fort: „Wären diese (Beethovenschen Sinfonien) wirklich, d. h. ihrem dichterischen Gegenstande nach, vom Publikum verstanden, wie sollte da vor demselben Publikum ein modernes Konzertprogramm möglich sein? Wie sollte es möglich sein, den Anhörern einer Beethovenschen Sinfonie zugleich musikalische Kompositionen von der bestimmtesten Inhaltslosigkeit zu bieten? Daß aber unsere musikalischen Dirigenten und Kom-



ponisten selbst aus dem eben bezeichneten Grunde, daß sie den dichterischen Gegenstand jener Tonschöpfungen nicht erkannten, ohne eigentliches Verständnis derselben blieben, beweisen sie dies nicht dadurch, was und wie sie heutzutage trotz des mahnenden Vorganges Beethovens komponieren? Wäre unsere moderne verschwimmende und zerfahrene Instrumentalkomponiererei möglich, wenn sie das wirklich Wesenhafteste der Beethovenschen Tondichtungen verstanden hätten? Dieses Wesenhafteste ist aber, daß die Beethovenschen größeren Tonwerke nur in letzter Linie Musik, in erster Linie aber einen dichterischen Gegenstand enthalten." — Inzwischen haben Wagners vortreffliche Erklärungen und Aufführungen der ernsten musikalischen Welt das wahre Verständnis Beethovens erschlossen, hat Wagners Schüler, Hans von Bülow, diese Erkenntnis in breitere Schichten des Volkes getragen, hat Wagner durch seine eigenen Werke noch in weit höherem Grade als Beethoven über den Wert des poetischen Gegenstandes in der Musik Aufschluß gegeben — und doch treffen die oben angeführten Worte unser heutiges Konzertpublikum und unsere heutige Musikmacherei noch gerade ebenso wie damals! Das Publikum hat sich inzwischen auch an Wagners Tonsprache gewöhnt, die Komponisten haben sie nachplappern gelernt — das ist aber auch alles: der Kern der Sache ist den einen

so gleichgültig wie den anderen. Kommt jetzt einer, der eigene Gedanken in seiner eigenen Sprache vorzutragen hat, so kann er sicher sein, daß er denselben Kampf gegen das Philisterium zu bestehen haben wird wie jeder eigenartige Künstler vor ihm. Wir haben heute schon geradesogut Wagner-Philister, wie wir Gewandhaus-Philister, ja in weltentfernten Winkeln sogar wohl noch zopftragende Mozart-Philister haben. Ich verstehe dabei unter einem Philister einen Menschen, der sich nur unter der Masse seiner selbst sicher fühlt, der von dem Neuen schwer zu überzeugen, wenn er aber einmal überzeugt ist, in seinem Autoritätsglauben blind und dünkelhaft wird. Wir haben heute, wie gesagt, schon eine große Menge solcher Wagnerianer; weil der Meister dies und jenes gesagt und getan hat, darum ist es undenkbar, daß je etwas anderes gesagt und getan würde! Wir haben junge Komponisten, die ihre Laufbahn mit der Nachahmung des „Parsifal“ beginnen, die also der Weltlust entsagen, ehe sie Gelegenheit gefunden haben, den Wert des Daseins zu prüfen! Diese jungen Wüteriche betragen sich, genau genommen, ebenso fortschrittsfeindlich wie jene hochmögenden Musikprofessoren, welche da meinen, nach Bach sei eigentlich keine ernst zu nehmende Musik mehr geschrieben worden.

Man sieht, ich will durchaus nicht etwa darauf

hinaus, Wagners Kunst als das einzig Wahre aller übrigen Musik entgegenzustellen. Wahr ist in der Kunst jede Leistung, in der eine künstlerische Persönlichkeit für einen ihr eigentümlichen Gedanken oder Gefühlsinhalt die überzeugende, die zwingend richtige Form gefunden hat. Gleichgültig ist dabei, ob diese Form einfach oder kompliziert ist, ob der Künstler sie in aller Naivetät gefunden, wie es z. B. im Volkslied so häufig der Fall ist, oder ob ein überlegener, grübelnder Verstand die raffiniertesten Kunstmittel dafür aufgewendet hat. Andererseits kann ein Künstler, ausgestattet mit ungewöhnlichen Kenntnissen und Fähigkeiten, dennoch, und zwar besonders, wenn sein Verstand seinem Temperament weit überlegen ist, unwahre Werke schaffen, in denen nicht eigne Gedanken und Empfindungen sich die künstlerische Form schaffen, sondern diese Form, d. h. die Kunstmittel an sich zum alleinigen Inhalt werden. In der Poesie kann man es mit dem Geist allein allenfalls noch zu etwas bringen, die Musik aber wird aus der Leidenschaft geboren. Sehr mit Unrecht stellt Friedrich Nietzsche in seiner geistvollen, aber böswilligen und verschrobenen Schrift „Der Fall Wagner“ die Oper „Carmen“ in Gegensatz zu Wagners Musikdramen. Dies Meisterwerk Bizets ist vielmehr ganz aus demselben Geiste geboren, indem darin, ebenso wie bei Wagner, das Drama die treibende Kraft ist, die Musik nur die glühende,



lebendig machende Farbe gegeben hat. Nur die äußere Form ist verschieden. Wer darf sich aber hinstellen und verkünden: diese Form ist gut — jene schlecht? Da müßte ja einer schon geradezu Professor der Ästhetik sein! Man kann wohl sagen, daß für den Inhalt, den Wagner zu geben hatte, seine Ausdrucksmittel, seine Formen so vollkommen entsprechend gewesen sind, daß andere oder gar bessere undenkbar sind; es wäre aber sehr töricht, zu meinen, daß darum diese Ausdrucksmittel und Formen für alle Zeiten als klassische Muster gelten müßten! Warten wir nur den Mann ab, der etwas Neues zu sagen hat; an neuen Formen wird es dem gewiß nicht fehlen!

Als Wagner von Zürich aus nach Paris ging, um dort einmal wieder Musik zu hören, schrieb er, von dem dortigen Kunsttreiben bald genug angewidert, nach Hause, daß dort der Bankier die Musik regiere. Sehen wir uns die Musikdarbietungen unserer Hauptstädte an, so werden wir bemerken, daß es heute noch ganz ebenso ist. Es ist eine Musik für reiche Leute, die da gemacht wird, und es ist vornehmlich die Tochter des Kommerzienrats, welche in Sachen des musikalischen Geschmacks den Ton angibt. Die Damen, denen ihre Mittel und ihre Zeit es erlauben, sich von den gesuchtesten Professoren, Gesangsmeisterinnen usf. in der Musik drillen zu lassen, erwerben naturgemäß am ehesten



Geschmack und Verständnis für die Leistungen der Virtuosen und der modern-virtuosen Komponisten. Ihre musikalische Gelehrsamkeit flößt nun den weniger gelehrten Eltern, Anverwandten und Bekannten eine solche Ehrfurcht ein, daß sie alle, schon um sich in der gebildeten Gesellschaft keine Blöße zu geben, in Bewunderung und Verachtung getreulich dem Beispiel der jungen Dame folgen. So füllen sich die teuren Plätze unserer Konzertsäle, so werden die Berühmtheiten geschaffen — so wird das unbändige Genie unterdrückt! Jene Fähigkeit der Unterscheidung zwischen echt und unecht, zwischen formaler Kunstfertigkeit und inhaltsvoller Kunst in der Musik, welche ich als für den wahren Fortschritt allein maßgebend erachte, ist aber bei jenen ein- und ausgebildeten Dilettanten weit seltener zu finden, als unter den ungelehrten Zuhörern, die die Musik nur voll Hingabe auf ihre Empfindung wirken lassen. Darum kann man unserem musikliebenden Publikum gar nicht laut genug immer wieder und wieder zurufen: laßt euch durch eure Schulweisheit, durch eure Achtung vor den großen Namen nicht die Unbefangenheit der Empfindung rauben, welche ihr mit auf die Welt gebracht habt. Der hohe Lebenswert der Musik beruht in der Unmittelbarkeit ihrer Wirkung auf das Gemüt. Und dem ist nur mit Wahrheit und Klarheit gedient. Fort mit der Geistreichigkeit in der Musik, fort



mit jedem gemischten Stil! Ist eine Musik der einen oder der anderen Richtung aus innerer Notwendigkeit heraus geschaffen, so darf sie ihrer Wirkung auf gleichgestimmte, unverbildete Gemüter stets sicher sein. Jede Zeit hat die Kunst, die sie verdient — möge unser deutsches Volk sich Mühe geben, damit es sich bald eine ehrlichere Musik verdiene.







Das Epigonentum in der Musik
(1889)







I.

In meiner letzten Betrachtung über die Spaltung der Musik in eine Kunst und eine Kunstfertigkeit habe ich auf die Erscheinung aufmerksam gemacht, daß das feinere Kunstempfinden des Publikums nur so lange wach zu bleiben pflegt, als ein lebendiges Genie es beim Kragen zu fassen und tüchtig zu schütteln weiß; sobald es sich jedoch von jener starken Faust befreit fühlt, wieder in das alte schlafsüchtige Philisterium zurückzusinken sich bestrebt zeigt. Auf den schaffenden Künstler äußern sich die Nachwirkungen dagegen in anderer Weise. Diejenigen nämlich, welche wirklich einen starken schöpferischen Mitteilungsdrang in sich fühlen, werden, wenn sie nicht ganz unbeugsam eigensinnige Naturen sind, durch die Tyrannei des Genius meist für den Rest ihres Lebens zu Sklaven gemacht. Durch die Anerkennung des wahrhaft Großen, Neuen und Eigenartigen bei dem herrschenden Genius übernimmt ein ernst strebendes Mitteltalent zugleich die Verpflichtung, mit seinem



eigenen Schaffen nicht hinter dem zurückzubleiben, was jenes Genie seine Zeit zu fordern gelehrt hat. Da gilt es denn, zunächst die neue Form, welche der überragende Geist als seine ihm natürliche Sprache geschaffen hat, mit gläubigem Eifer zu erlernen. Das gelingt oft so gut, daß die mühsam erlernte Sprache fast reicher und geschmeidiger erscheint als die angeborene — und dennoch ist darin nichts zu sagen, was nicht schon ihr Erfinder besser gesagt hätte!

Ein Vergleich mit dem Epigonentum in der Literatur dürfte nicht nutzlos sein. Goethes Lyrik zum Beispiel trat zu ihrer Zeit als etwas vollkommen Neues allem bisher Dagewesenen gegenüber. Diesen frischen, unbefangenen Herzenston hat keiner der Vor-, ja selbst der Mitlebenden nicht, zu eigen gehabt. Die Schillersche Lyrik mit ihrem bald lehrhaften, bald pomphaft rednerischen Gebaren entwickelte sich ganz naturgemäß aus dem unmittelbar Vorhergegangenen heraus, die Goethesche dagegen war neu und unvergleichlich — und sie machte bald genug den alten Ton für das verfeinerte Ohr unerträglich. Unter den Nachgeborenen finden wir denn auch eine recht ansehnliche Zahl von Dichtern, welche sich so gut goethisch auszudrücken gelernt haben, daß sie in einzelnen Leistungen — die Geibel, Heyse, Lingg — den Meister zum mindesten erreichen.

Storm, Leuthold und viele andere weisen eine Sprache auf, welche des reinsten Wohllautes voll, niemals geschmacklos, plump oder gesucht erscheint. Ja, man kann sogar weiter gehen und sagen, daß bei allen diesen Epigonen bei weitem nicht so viel Spreu unter dem Weizen zu finden sei, wie bei Goethe selber; und dennoch wird für diese ganze Gattung der Poesie, welche die Genannten vertreten, allein der Name Goethe als kennzeichnend der Nachwelt überliefert werden. Ebenso ist die Schillersche Art und Weise für die so überaus fruchtbare Produktion auf dem Gebiete der Jambendramatik maßgebend geworden. Unzählige Buch- und Oberlehrerdramen eifern mit mehr oder weniger Geschick dem Vorbilde Schillers nach; aber nur wenige haben sich die Bühne, keines Unsterblichkeit zu erobern vermocht. Größer noch als die Nachfolgerschaft der Klassiker ist die Heines, des ins Jüdische übersetzten Goethe, geworden; er hat sämtliche Witzblätter, die ganze Feuilletonistenpoesie auf dem Gewissen! Wie viele witzige Köpfe und unheimlich gewandte Reimschmiede sind in dieser Gattung seither nicht schon aufgetaucht und einige Jahre hindurch berühmt gewesen! Und doch wird allein Heinrich Heine der Name sein, welchen die Literaturgeschichte verewigt, trotzdem es heutzutage sicherlich eine sehr große Menge von Anempfindungs-Virtuosen gibt, welche — wenn



sie sich Mühe geben — echt Heinesche Gedichte dutzendweise herstellen können! Dagegen haben sich neben jenen drei größten und ihren Nachfolgern einige dichterische Persönlichkeiten geltend zu machen gewußt, welche, objektiv betrachtet, vielleicht und besonders in formaler Hinsicht weniger Vollkommenes geleistet haben, als manche jener klassischen Epigonen, und welche ihre Bedeutung für die Literaturgeschichte nur dem Umstande verdanken, daß sie irgendeinen neuen Ton angeschlagen, eine neue Idee zum Ausdruck gebracht haben, wie z. B. Lenau, Freiligrath, Beck, Herwegh, oder wie auf dramatischem Gebiete der genialisch verlumpte Shakespearianer Grabbe; Otto Ludwig, der ein gar zu gewissenhafter Denker war, um ein großer Dichter sein zu können; der allzu schwerfällige Hebbel neben dem allzu naiven Grillparzer; ja endlich gar bloße fleißige Talente, Halbdichter, wie Gutzkow und Laube.

Es geht aus alledem hervor, daß nur das Neue und Eigenartige in der Kunst auf dauernde Geltung Anspruch machen darf und daß dem gegenüber selbst die höchste technische Vollendung, ja selbst eine größere Vertiefung oder Ausbreitung des Gedankeninhalts nicht in Betracht kommen.

Für die Musik gilt das vielleicht in noch höherem Grade als für die Literatur oder gar für die bildende Kunst, denn die Musik ist eben die



unmittelbarste künstlerische Offenbarung menschlicher Eigenart. Nur die bedeutende, charaktervolle Persönlichkeit vermag hier Bedeutendes, Charaktervolles zu schaffen. Da sich aber ein Charakter nicht willkürlich annehmen läßt, so wird sich auch naturgemäß am Musiker die Nachahmung einer seinem ganzen Wesen nicht völlig entsprechenden Form am schwersten rächen. Es kommt hinzu, daß gerade auf dem Gebiete der Musik die Versuchung zur Nachahmung noch stärker an den jungen Künstler herantritt als in anderen Künsten. Während nämlich die Literatur das Stiefkind für unsere gebildete Gesellschaft ist, zum Futter für Backfische und als Mittel gegen die Langeweile gerade gut genug, teilt sich die Musik mit der bildenden Kunst in die wirkliche Teilnahme dieser gebildeten Gesellschaft. Die Klavierseuche, welche bis in die unteren Schichten unseres Volkes hinein so unzählige Opfer fordert, hat sowohl eine außerordentliche Nachfrage nach neuer Musik, als auch ein ungeheures Heer von vermeintlich urteilsfähigen Fachleuten erzeugt. Und ist es nicht eine alte Erfahrung, daß gerade die Fachleute die, wenn auch unbewußten, Feinde des natürlichen Fortschritts und der persönlichen Eigenart in der Kunst sind? Je mehr Menschen die nötigen Kenntnisse besitzen, um Kunstleistungen untereinander vergleichen und nach einem be-



stimmten Schema einordnen zu können, desto schwerer wird es dem Künstler gemacht, seiner Natur zu folgen, seiner Eigenart Geltung zu verschaffen.

Für die Literatur gibt es glücklicherweise keine staatlich beaufsichtigten Hochschulen. In den Malerakademien lehren Meister der verschiedensten Richtungen, was sie selber können, und die Schüler suchen sich nach Gefallen ihre Lehrer aus, sobald sie die Elementarklassen durchgemacht haben. In den staatlichen Musikschulen dagegen sieht es bedenklich anders aus. Sie werden Konservatorien genannt, weil sie den Zweck haben, das alte, zum Teil längst glücklich Überwundene künstlich zu bewahren und der lernbegierigen Jugend einen frommen Abscheu vor allen unbequemen Revolutionären anzuerziehen. Freilich kommt es zum Heile der Kunst häufig genug vor, daß die Jungen klüger sind als die Alten und ihren Lehrern ein Schnippchen schlagen, sobald sie des Schulzwanges ledig sind. Trotzdem aber bleibt es bedauerlich, daß das Durchschnittstalent, das Mittelgut in der Musik, durchaus dem Konservatoriumsgeist verfallen ist; denn dieser Geist bedeutet in seiner zufriedenen Beharrlichkeit die Versumpfung, wenn nicht gar den offenbaren Rückschritt. Es wird in diesen Anstalten einerseits ein ödes Virtuosentum, andererseits eine handwerksmäßige, ziel- und zwecklose Musikmacherei ausgebildet, welche für den

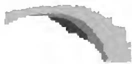


wahren Fortschritt besonders dadurch schädlich wird, daß die überwiegende Mehrzahl der als reif entlassenen Schüler nachher als Lehrer tätig ist und dadurch auf immer größere Kreise des musikalischen Publikums Einfluß erhält. Den besten Beweis für die gänzliche Wertlosigkeit der Konservatoriumsbildung in bezug auf den eigentlichen musikalischen Fortschritt bietet die Wahrnehmung, daß von allen unseren wirklichen Genies, ja auch von den bedeutenderen Talenten des jüngeren Geschlechts kein einziges aus einem Konservatorium hervorgegangen ist! Jene Musterschüler der musikalischen Hochschulen, welche Meyerbeer-, Mendelssohn- und Beethoven-Preise, Stipendien für Studienreisen nach Italien erhielten, enden fast alle sehr bald als königliche Musikdirektoren, Hochschulprofessoren, Vereinsdirigenten und dergleichen; sie komponieren Messen, Sonaten, Quartette, Sinfonien, ja wohl gar Opern, und dennoch kennt nur der Ort, an dem sie gerade wirken, ihren Namen, und die Geschichte der Musik wird ihn nie kennen lernen. Zweifellos sind unter ihnen nicht nur sehr viele brave Leute, sondern auch sehr viele gute Musikanten, aber gerade die guten Musikanten hängen unserer jungen Mutter Musika, die so gut zu Fuße ist und so gerne weit ausschreiten möchte, als faule Kindlein gar schwer an den Röcken. Sie sind dasselbe, was die Schriftsteller gegenüber den



Dichtern sind; dabei betrachten sie sich aber meist als die eigentlichen Hüter des heiligen Feuers und nennen die unbequemen Neuerer Tempelschänder — sie sind die Pfaffen. welche das Dogma selig macht, während jene anderen den Gott im Busen tragen und sich von seinem Geiste umweht fühlen, wenn sie aus ihrer eigenen Natur heraus unbekümmert zu schaffen suchen. — Es versteht sich, daß in öffentlichen Schulen nicht klassenweise gelehrt werden kann, wie man Kunstwerke hervorbringe; unsere musikalischen Hochschulen sollten sich daran genügen lassen, tüchtige Instrumentalisten für das Orchester, gute Klavierlehrer und brauchbare Dirigenten für den Bedarf der zahllosen kleineren Orchester und Gesangvereine heranzubilden. Alle diese praktischen Musiker müssen freilich, und besonders wenn sie im Lehrfach tätig sein wollen, die Elemente der musikalischen Theorie kennen lernen. Diejenigen, die wirklich innerer Beruf dazu treibt, müßten dann aber behufs ihrer weiteren Ausbildung als Komponisten und Dirigenten die Unterweisung eines Meisters zu genießen im stande sein, welchem nicht Titel und Stellung, sondern seine Werke selbst den gebührenden Rang in der Musikwelt angewiesen haben.

Sache des Staates wäre es, wenn er ein übriges für die Musik tun will, solche Meister von Talentes





Gnaden durch einen besonderen Ehrensold in den Stand zu setzen, unentgeltlich freie „Meisterschüler“ anzunehmen. Ganz besonders aber könnten die reicher unterstützten Hoftheater durch Heranziehung zahlreicher Freiwilliger, Hospitanten oder wie man sie sonst nennen wollte, sich ein großes Verdienst um die Einführung künftiger dramatischer Komponisten und Dirigenten in die Theaterpraxis erwerben. Aber freilich, so lange die Intendantenstellungen noch an Militäranwärter und vornehme Dilettanten vergeben werden, wird die Erkenntnis des erziehlichen Berufes unserer Hofbühnen wohl noch auf sich warten lassen!

II.

In der stillen Zeit, die auf die Erscheinung eines großen Genies folgt, handelt es sich vornehmlich um zwei Dinge: erstens einmal für die ausübenden Künstler, die Darsteller, Orchesterspieler, Dirigenten, Fachlehrer, um die getreue Bewahrung des neugewonnenen Stiles; zweitens für die selbstschöpferischen Künstler um Zurückeroberung der persönlichen Freiheit. Daß in ersterer Beziehung die Stilbildungsschule, welche der Bayreuther Meister in den letzten Jahren seines Lebens plante, Außerordentliches hätte leisten können, beweist der Umstand, daß die zahlreichen, im Laufe der Jahre bei den Bayreuther Aufführungen oder bei Wagner



persönlich beschäftigten Männer fast durchweg späterhin nach irgendeiner Richtung sich hervorgetan oder wenigstens in ihrem engeren Wirkungskreis sehr Tüchtiges geleistet haben. Als solche Meisterschüler waren aus der früheren Zeit zu nennen: Hans Richter, der geniale erste Kapellmeister der Wiener Hofoper, und Hans von Bülow, auch der Münchener Musikdirektor Porges, Alexander Ritter in Würzburg, der hervorragende Gesangstheoretiker und Lehrer Julius Hey, jetzt in Berlin, und der gleichfalls Berliner Kapellmeister Carl Klindworth; aus neuerer Bayreuther Zeit Anton Seydl, Felix Mottl, Julius Kniese in Breslau, Carl Armbruster in London, Wilhelm Kienzl in Graz, Felix Weingartner in Hamburg, Engelbert Humperdinck in Bonn, Carl Frank in Rotterdam, W. Bopp in Karlsruhe und Oskar Merz in München. Es ist wohl charakteristisch, daß unter diesen Wagnerschülern, wie man sie wohl nennen kann, die Namen sämtlicher anerkanntermaßen bedeutendsten Kapellmeister Deutschlands sich befinden! Und auch die übrigen, dem großen Publikum weniger bekannt gewordenen, sowie noch manche andere hier nicht aufgeführte junge Leute sind durchweg tüchtige Dirigenten geworden und haben sich zum Teil auch durch ihre Kompositionen als beachtenswerte Talente erwiesen. Alle haben sie

von Bayreuth die Erkenntnis von dem Ernste der Kunst, ein Unterscheidungsvermögen zwischen echt und unecht mit ins Leben genommen.

In ganz ähnlicher Weise, nur noch in größerem Maßstabe, hat Franz Liszt Schule gemacht. Zunächst freilich durch die Ausbildung von Klaviervirtuosen; weiterhin ist er aber auch durch sein begeistertes Erfassen alles Neuen und Eigenartigen sowie durch das Beispiel seiner eigenen Kompositionen den guten Köpfen und den tiefer poetisch veranlagten Musikern unter seinen Schülern sehr förderlich geworden. Freilich wüßte ich als Komponisten seiner Schule außer Peter Cornelius, Felix Dräsicke, den Ungarn Michalowits, Eugen d'Albert und vielleicht auch dem später noch zu erwähnenden Paul Geisler niemanden zu nennen; und auch diese weisen neben dem Liszts auch Einflüsse Schumanns, Beethovens und Wagners auf. Es ist das sehr erklärlich, wenn man bedenkt, daß Liszt selbst in seinem Schaffen von Berlioz einerseits und Wagner andererseits beeinflußt wurde, und daß das Besondere seiner Werke großen Stils einzig durch die unnachahmliche Eigenart seiner künstlerischen Persönlichkeit hervorgebracht wurde. Von deutscher Musik, von deutschem Ernste ließ sich Liszt zu seinen wunderbaren Tondichtungen begeistern; dabei war er aber seinem Wesen nach viel mehr Ungar, ja selbst Franzose,

als Deutscher, und daher kommt es, daß in seinen sinfonischen Schöpfungen weit mehr die feurige, oft schier zigeunerische Rhythmik und die französisch-geistreiche Harmonik und Instrumentation hinreißen und fesseln, als daß der Schwung der melodischen Erfindung zu ergreifen vermöchte. Seine Instrumentation ist ebenso raffiniert, aber größtenteils viel wirkungsvoller als die Berlioz', in der melodischen Erfindung übertrifft er ihn bei weitem — und dennoch ist es ihm nur in wenigen Werken (wie in „Mazeppa", der „Hunnenschlacht", den „Idealen" und den beiden ersten Sätzen der „Dante-Sinfonie") vollkommen gelungen, das voraufgeschickte poetische Programm zu unmittelbar überzeugendem Ausdruck zu bringen. So wichtig er durch sein musikalisches Schaffen für den Fortschritt unserer Musik dadurch geworden ist, daß er die Grenzen des bestimmten musikalischen Ausdrucks innerhalb des rein sinfonischen Stils abgesteckt hat, so gefährlich ist er auch manchen grüblerischen jungen Geistern geworden, indem er — besonders in seinen letzten Lebensjahren — sich nur allzu bereit zeigte, allem durch Seltsamkeit Überraschenden Beifall zu zollen und zu weiterem Spintisieren und tollkühnem Wagen aufzufordern.

Wir sind damit auf eine der bedenklichsten Erscheinungen des heutigen Epigonentums gekommen: auf die jungen Talente, welche damit



beginnen, daß sie die Absonderlichkeiten der Alten nachzuahmen und sogar zu übertreiben suchen. So haben wir jetzt blutjunge Wagnerianer, welche ihr Opus 1 im Stile des „Parsifal“ schreiben, welche — ohne daß der poetische Vorwurf sie dazu zwänge — sich in der verzwicktesten chromatischen Harmonik ergehen und ängstlich jede einigermaßen sangbare Melodie zu vermeiden suchen. „Sakuntala“ und „Malawikha“, die beiden Opern von Felix Weingartner, haben — hoffentlich abschreckende — Beispiele dieser Art geliefert. Unsere jungen Tonkünstler neuester Richtung haben freilich diese beiden Partituren als wahre Wunderwerke angepriesen, und zwar mit Recht; denn es zeigt sich darin eine so sichere Beherrschung des großen Wagnerischen Apparates, daß man billig über die riesigen Kenntnisse und das ebenso riesige Anpassungsvermögen des Verfassers staunen muß; aber dennoch hat das Publikum, das diese Werke mit achtungsvollem Gähnen an sich vorüberrauschen ließ, auch recht gehabt! Zufällig hat mir gerade in diesen Tagen ein großer Stoß Mörickescher Gedichte, von einem ebenfalls sehr jungen Steiermärker, Hugo Wolf, in Musik gesetzt, vorgelegen (53 Nummern in 10 Heften, Verlag von Em. Wetzler, Wien), welche für das Lied dasselbe bedeuten wie Weingartner für die Oper. Auch hier ein ernstes Wollen, ein erstaunliches Können, eine noch viel



üppigere Erfindungskraft und frische Kühnheit; und daneben diese krankhafte Scheu vor der Gewöhnlichkeit, die zur ängstlichen Vermeidung jeder uns heute natürlich klingenden Melodiebildung führt. Der Komponist hat aus den oft recht harmlosen Gedichten mit Gewalt mystisch tiefe musikalische Stimmungen herausgeholt und dann über den Text Noten gesetzt, welche — hin und wieder — sich in die Harmonien einfügen. Und das soll zum Klavier gesungen werden! Unter den humoristischen Stücken finden sich manche, deren Gesangspart in seinen tollen, schier unmöglichen Sprüngen den Beckmesser ganz gehörig übertrumpft. Es wäre denkbar, daß ein Sänger, wenn er ein Vierteljahr lang fleißig studiert, auch das schwierigste von diesen Liedern singen lernen könnte und daß, wenn dann auch die Klavierstimme vollkommen im Geiste des Komponisten ausgeführt würde, das Ganze den beabsichtigten Eindruck hervorriefe — aber was wäre damit gewonnen? Wohin sollen diese Bestrebungen überhaupt führen, wenn man gar schon dem unglückseligen Klavier zumuten will, was nur ein vorzügliches Orchester zu leisten vermag!?

Peter Cornelius besitzt entschieden mehr Eigenart in der Erfindung als die meisten der heutigen jungen Neudeutschen. Unter seinen Liedern finden sich zahlreiche echte Perlen, und seine komische Oper „Der Barbier von Bagdad“ ist so-

wohl poetisch wie musikalisch das Feinste und Merkwürdigste, was in dieser Gattung die neue Richtung hervorgebracht hat. Und dennoch zerstört sich gerade dieses Werk den besten Teil seiner Wirkung durch die außerordentliche Schwierigkeit der Ausführung. Es wird sich sehr selten oder nie eine Bühne finden, an welcher sämtliche Sänger ihren Rollen ganz gerecht zu werden vermöchten, und außerdem ist die harmonische Struktur für den leichten Ton der komischen Oper eine viel zu verwickelte, als daß selbst musikalisch gebildete Ohren ihr überall zu folgen vermöchten. Das ist eben der große Unterschied zwischen Wagner und seinen Epigonen, daß jener als erfahrener Theaterpraktiker selbst bei den kühnsten Wagnissen die Bühnenwirkung genau vorhersah, diese aber ganz ungezügelt nicht nur ihren Eingebungen folgen, sondern auch ihrem Hang zum mühsamen Ertüfteln nachgehen. Außerdem wahrte Wagner auch in der verwickeltsten motivischen Arbeit immer den großen Atem, der ganze Szenen hindurch aushält und sogar gegen den Schluß hin immer mehr anschwillt, während seine Nachahmer, besonders aber die durch Liszt beeinflußten, über ihrer ängstlichen Kleinmalerei das Ganze vergessen. In diesem letzteren Umstande ist wohl hauptsächlich der Grund für die Zurückhaltung des Publikums gegenüber so manchem durchaus nicht talentlosen Werke der



jüngeren Opernkomponisten zu suchen. „Helianthus" von A. Goldschmidt, „Gudrun" von Dräsicke, „Urvasi" von Kienzl sind mir leider nicht bekannt, doch darf ich wohl vermuten, daß sie an denselben Fehlern kranken werden wie die oben geschilderten Werke, denn sie haben sich eben auch die Bühne nicht zu erobern vermocht. Daß bei den meisten dieser Musikdramen der undramatische Charakter der Texte schwer mit ins Gewicht fällt, versteht sich ja von selbst. — Die direkten Anklänge an Wagner sollten übrigens seinen Schülern am wenigsten verübelt werden, denn sie sind tatsächlich unvermeidlich, sobald man sich einmal in der Tonsprache des Meisters ausdrücken will. Wagner hat in seinen Werken doch wirklich schon für alle Schattierungen menschlicher Leidenschaft, für alle denkbaren Naturstimmungen einen so treffenden musikalischen Ausdruck gefunden, daß die melodischen und harmonischen Wendungen, deren er sich dafür bediente, als typisch in das Bewußtsein des jungen Geschlechts übergehen mußten. Sicherlich sind viele jener leicht erkennbaren Anklänge dem Komponisten ganz unwillkürlich, wie eigene Eingebungen, zugeflossen. Das ist den Epigonen immer so gegangen — oder sehen sich nicht vielleicht die Andantes und Scherzos der Haydn- und Mozart-Schüler auch so ähnlich wie nur irgend möglich?

So starke Wagner-Erinnerungen wie bei Anton

B r u c k n e r dürften sich bei wenigen anderen Komponisten der Richtung vorfinden, und doch ist gerade Bruckner in der Erfindung der Reichste des ganzen Geschlechts, soweit ich es zu überschauen vermag. Er hat wagnerische Melodik und Instrumentation auf die alte Form der Sinfonie übertragen und sucht die vier Sätze derselben durch ein poetisches Programm in inneren Zusammenhang zu bringen. Dies Bemühen mag ein fruchtloses sein, denn die neue Lisztsche Form der sinfonischen Dichtung ist ohne Zweifel der eigentliche Tummelplatz für die neudeutsche Musik, aber Bruckner hat doch dem alten willkürlichen Gebilde in einigen seiner Werke ein Scheinleben einzuhauchen verstanden, indem er wuchtige, sprechende Themen erfand, sie nicht nur künstlich zu verschlingen, sondern auch in leidenschaftlicher Steigerung auszugestalten wußte. Und dazu diese, wenn auch manchmal zu schwülstige, so doch stets ausdrucksvolle und glänzende Instrumentation. Er entlehnt dabei so naiv, daß man seine Freude daran haben muß, wenn man kein engherziger Philister ist. In einer mühsamen Mosaikarbeit stören die Anklänge gar sehr, aus einem frisch quellenden Strome der Empfindung dagegen sehen wir sie mit behaglichem Lächeln aufsteigen. Damit soll freilich nicht gesagt sein, daß unverzagte Nachahmung der richtige Weg für die Zukunft sei. Es wäre freilich sehr leicht, aus



Wagners Opern und Liszts sinfonischen Dichtungen eine beliebige Menge neuer dramatischer und sinfonischer Musikwerke herzustellen; mit einigem Talent und der nötigen Begeisterung zurechtgestohlen, würden solche echte Wagners und Liszte, wenn nur die neuen Texte gut auf den Noten säßen, wahrscheinlich leichter wirken, als alle die Werke der Obengenannten es vermocht haben! Aber da das nun einmal nicht geht, so muß man leider den jungen Komponisten die harte Zumutung stellen, daß ihnen selber was einfallen solle.

Auch der schon erwähnte Felix Dräsicke hat sich, da ihm auf dramatischem Gebiete kein Erfolg blühte, in der alten Sinfonieform versucht, ohne daß es ihm jedoch gelungen wäre, trotz allen Aufwandes kontrapunktischer Kunst und moderner Melodik etwas Einheitliches, Neues und Packendes zu schaffen. Auch ihm fehlt, wie allen Lisztianern, der große Atem. Seine gelungensten Werke dürften die Ballade „Helgis Tod“ und sein „Requiem“ sein. Alle übrigen Sinfoniker wandeln in den Bahnen Beethovens und Schumanns, allen voran Johannes Brahms, der sich mit Vorliebe den Erben Beethovens nennen hört. Die Gunst des musikalisch gebildeten Publikums hat er sich sicherlich weit mehr durch seine Lieder und Kammermusiken als durch seine Sinfonien erworben, und diese letzteren sind hauptsächlich aus dem Grunde zu einer solchen

Wichtigkeit innerhalb der deutschen Musikgeschichte emporgeschraubt worden, weil die Konservatoriumsleute durchaus einen Trumpf gegen Wagner bereit haben mußten. Auch die Bekehrung Hans von Bülows, des Konzertdirigenten, von Wagner zu Brahms hat seinen Ruhm mächtig stützen helfen. Aus meinen früheren Ausführungen geht es hervor, weshalb Brahms für den eigentlichen Fortschritt der Musik nach der Richtung des erhöhten poetischen Ausdrucksvermögens dieser Kunst so wenig in Betracht kommt. Noch weniger haben freilich jene liebenswürdigen Leipziger zu bedeuten, welche mit ihrem sinfonischen Schaffen noch ganz in der Richtung Mendelssohn-Schumann stecken geblieben sind. Immerhin aber haben sie, wie z. B. Carl Reinecke, sauber gearbeitete, wohlklingende und daher auch leicht faßliche Instrumentalwerke geschrieben.

Auch unter den Opernkomponisten begegnen wir noch einigen Vertretern der älteren Richtung, wie z. B. Franz von Holstein, der am meisten an Marschner erinnert, und dem höchst talent- und geistvollen Schumannianer Hermann Götze, dessen Oper „Die Bezähmung der Widerspenstigen" ohne Zweifel das Beste ist, was diese Richtung des Epigonentums hervorgebracht hat. Es fehlt nur eins daran: jener große dramatische Zug, an den Weber und Wagner uns nun einmal gewöhnt haben und ohne



den es auch die feinste konzertmäßige Musik zu keiner nachhaltigen Bühnenwirkung bringen kann.

Es darf uns nach dem Gesagten nicht wundernehmen, daß einigermaßen nachhaltige dramatische Erfolge nur von solchen Leuten davongetragen wurden, welche, mochten sie sonst ihren Stil hernehmen woher sie wollten, doch wenigstens Theaterblut besaßen und die leidenschaftliche Bewegung, die langatmige Steigerung sowie den notwendigen äußeren Glanz geschickt nachzuahmen wußten. Zu dieser Gattung gehört Carl Goldmark, dessen „Königin von Saba“ zwar in erster Reihe auf Wagnersche Einflüsse zurückzuführen ist, aber durch den orientalischer Charakter der Melodie und die ganz internationale Rhythmik und Instrumentation einen gewissen originellen Reiz gewonnen hat. Goldmark ist bei weitem kein so guter Bühnenkenner wie Meyerbeer, aber er teilt mit diesem und anderen Stammesgenossen die Fähigkeit, aus allen Stilgattungen das Modernste und Effektvollste herauszuspüren und mit bedeutender Kunstfertigkeit zusammenzustellen. Ja, er weiß auch die seiner Rasse eigene Sentimentalität unter Anwendung der äußeren Mittel Wagnerischer Leidenschaft zu einem gewissen schwülstigen Gefühlstaumel zu steigern, der wohl fähig ist, über den Mangel an wahrer Leidenschaft hinwegzutäuschen. Mit weniger künstlerischem Ernst, aber ebenso glücklicher Auswahl des ober-

flächlich Wirkungsvollen hat Edmund Kretzschmar sich die Bühne zu erobern verstanden. Seine „Folkunger“ setzen sich zusammen aus einem guten Teil Männergesangvereins-Singsangseligkeit und je einer beträchtlichen Portion Meyerbeer und Wagner — bis zum „Tannhäuser“. Aber seine Musik ist doch flüssig und frisch klingend, und über ihren Erfolg kann man sich daher gar nicht wundern. Weit mehr künstlerischen Ernst entfaltet Philipp Rüfer in seinem „Merlin“ — allerdings auch etwas mehr Langeweile. Ein echter Vertreter des Epigonentums in allem, was ihm gelingt und mißlingt. Der erfolgreichste Opernkomponist unserer Tage, Viktor Neßler, kann sich mit den Obengenannten als Künstler durchaus nicht messen. Er verdankt seine großen Erfolge in erster Reihe der Beliebtheit der Dichtungen von Scheffel und Wolff, die seinen Opern zugrunde liegen, sodann aber auch seiner beneidenswerten Unbefangenheit, mit der er, sich den Teufel an irgendwelche Stilvorschriften kehrend, sein Liedchen pfeift, wie ihm der Schnabel gewachsen ist. Das wäre ja nun auch sehr schön, wenn er ihm nur ein wenig feiner gewachsen wäre, und wenn er nur ein klein wenig besser instrumentieren könnte! Er reicht meines Erachtens in der melodischen Erfindung an die Meister des harmlos-sentimentalen Liedes, F. Gumbert und Franz Abt, lange noch nicht heran, aber bei dem



Mangel an etwas Besserem nimmt das ungeheuer große klavierklimpernde und gesangstümpernde Publikum, welches an dieser Gattung hauptsächlich seine musikalische Befriedigung findet, den „Trompeter“, „Rattenfänger“ usw. inzwischen dankbar hin. Sehr erklärlich und wohlverdient ist dagegen der Erfolg des „Goldenen Kreuzes“ von Ignaz Brüll, dessen liebliche Melodien wohl noch längere Zeit frisch bleiben werden. Steigen wir tiefer hinab, so sehen wir, daß die Epigonen der großen Meister der leicht geschürzten Muse, Offenbach und Johann Strauß, schon fast dahin gelangt sind, durch ihre klägliche Nachäfferei der Operette gänzlich den Garaus zu machen. Das wäre freilich kein Unglück, wenn uns nur an ihrer Statt eine neue deutsche komische Oper beschert würde! Nach einer solchen schmachtet unsere Opernbühne nun schon gar lange vergebens; aber freilich, die könnte nur ein Originalmensch und ein Vollbluttalent uns schaffen und keiner unserer mit so vielen Hunden der Weisheit gehetzten Epigonen!

III.

Wir haben aus der voraufgehenden Betrachtung erkannt, welchen Gefahren das Schaffen der Epigonen ausgesetzt ist, und wie sie fast alle mehr oder weniger diesen Gefahren sich nicht zu entziehen wußten. So manchen ernsthaften, ehrenwerten



Bestrebungen mußten wir einen eigentlichen Wert für die Entwickelung der musikalischen Kunst absprechen und so mancher wohlbekannte, hochgeachtete Name mußte dabei genannt werden. Sollte sich denn aber wirklich in der so überreichen Musikproduktion der Gegenwart gar nichts finden lassen, was uneingeschränkten Lobes würdig wäre oder wenigstens hoffnungsvolle Keime für zukünftige fruchtbare Entwickelung in sich bärge? Glücklicherweise darf diese Frage wenigstens im Hinblick auf das moderne Kunstlied bejaht werden. Man kann wohl behaupten, daß noch nie zuvor in Deutschland der Durchschnitt des in dieser Gattung Geleisteten auf einer solchen Höhe stand wie heute. Von Schubert über Mendelssohn, Schumann, Robert Franz, Curschmann usw. entwickelt sich die feinere Kunstform des Liedes mit Klavierbegleitung immer reicher und führt zur Ausgestaltung eines eigenartigen Stils. Es versteht sich von selbst, daß auf die Melodik des Liedes, wie auch auf die harmonisch immer reicher werdende Begleitung die Einflüsse der verschiedenen Meister sich geltend gemacht haben; aber das, was anfänglich vielleicht bewußte Anlehnung war, ist unvermerkt dem jüngeren Musikergeschlecht in Fleisch und Blut übergegangen. So hat sich die Schubertsche Melodienfrische mit Schumannscher Sinnigkeit und den Wagnerschen Anforderungen an richtige Dekla-



mation und innigen Anschluß an die poetische Grundstimmung zu einem Ganzen verschmolzen, welches in der Tat einen neuen und auch nationalen Stil darstellt. In der Gattung des vornehmen Liedes haben so außerordentlich viele Komponisten ihr Gutes geleistet, daß man einige Dutzend aufzählen müßte! Unmöglich kann ein Mensch diese vielen hundert Kompositionen soweit im Gedächtnis haben, um sie gerecht zu beurteilen. Wenn ich daher hier einige Namen herausgreife, so sind das solche, welche entweder besonders oft genannt werden oder zufällig gerade mir näher bekannt geworden sind. Andere mögen wieder andere kennen und mit demselben Rechte hochschätzen. In diesem Sinne seien hier genannt: Georg Hendschel, Riedel mit seinen wundervollen „Trompeterliedern"; Lassen, der freilich viel französische Elemente in seinem Stile zeigt; Jensen, bei dem allerdings manchmal die reiche Begleitung zu wahren Klavieretüden ausartet; ferner — wie oben schon erwähnt — Brahms; Leßmann mit einigen sehr feurigen, schwungvollen Sachen; R. Fuchs, der sich durch packende Melodie und vornehme Harmonie auszeichnet; Heinrich Hofmann, der, so ungemein fruchtbar er ist, doch niemals trivial wird; Martin Plüddemann mit seinen Balladen; F. Klose, ein noch wenig bekannter junger Tonsetzer, dessen Opus 1—5 (Lieder und Gesänge, bei F. Luckhardt

in Berlin erschienen) mir ganz kürzlich in die Hände kamen und ein starkes, liebenswürdiges Talent verraten, das trotz oft kühner Harmonik sich die Frische des Gesanges nicht beeinträchtigen läßt. Besonders hervorgehoben zu werden verdient Hans Sommer, der in seinen zahlreichen Liederheften (in der Littolfschen Sammlung erschienen) eine über den Durchschnitt erheblich hervorragende Begabung für das Treffen der poetischen Stimmung, sei dieselbe humoristisch oder ernst, beweist. Allerdings verfällt auch er hin und wieder in den Fehler manches Geringeren, daß er zu viel charakterisiert und dadurch den Fluß des Ganzen hemmt; doch gelingen ihm die meisten, und besonders die humoristischen Lieder so ausnehmend, daß er eine erste Stelle unter den Komponisten der Gegenwart beanspruchen darf. Ihm ist das Wesen der Wagnerschen Kunst in Fleisch und Blut übergegangen, ohne ihn doch zum Nachahmer zu machen.

Über August Bungert, der sich gleichfalls durch eine stattliche Anzahl von Liederheften (meist bei Luckhardt erschienen) eingeführt und seither durch seinen großen Plan einer Tetralogie „Homerische Welt" in musikalischen Kreisen viel von sich reden gemacht hat, konnte ich bisher nicht ins klare kommen, da ich nie etwas von ihm aufführen hörte; ich habe nur seine Liederhefte und den Klavierauszug seiner „Nausikaa" durchgelesen und



wenigstens in den ersten Liedern viel echte Empfindung und Unbefangenheit in der Erfindung, besonderen Reichtum und fest ausgeprägte Eigenart aber nicht entdecken können. Mit seiner dramatischen Tetralogie scheint er mir seinem Können zu viel zugemutet zu haben. Seine Vorrede zu „Nausikaa“ verspricht die tiefinnigste Gedankenmusik, aber die Partitur zeigt ein recht harmloses Gesicht von altgewohntem Opernschlage. Abgesehen davon, daß das Nausikaa-Idyll überhaupt kein dramatischer Vorwurf ist, läßt weder Bungerts Poesie noch seine Musik dazu irgendwo die Löwenklaue erkennen. Ich bin überzeugt, daß er sehr hübsche, für das Theater brauchbare romantische Opern im älteren Stile schreiben könnte; aber worauf sich gegenwärtig die überschwengliche Bewunderung seiner Verehrer gründet, das ist mir, wie gesagt, noch unverständlich. Daß Bungert kein mühseliger und beladener Wagner-Nachahmer ist, gereicht ihm jedenfalls zum Vorzuge. Vielleicht kommen in dem Hutten-Sickingen-Festspiel, das heuer in Kreuznach aufgeführt werden soll, auch seine positiven künstlerischen Eigenschaften zu überzeugender Geltung. Wer sollte da nicht seine Freude daran haben?

Ich habe schon oben mit dem Hinweis auf die Unmöglichkeit, alles zu kennen und im Gedächtnis zu behalten, dem Vorwurf vorgebeugt, daß ich den und jenen irgendwo im Verborgenen blühenden

Genius vor andern, vielleicht minder bedeutenden, übersehen hätte. Es ist das um so eher möglich, als ein wirklich eigenartiger Komponist heutzutage schwerer denn je in die Öffentlichkeit dringt, wenn nicht ein berühmter Dirigent wie Bülow, berühmte ausübende Künstler oder mindestens eine energische Ruhmesagentur sich seiner annimmt. Am allerschwierigsten ist es für einen solchen, sich eine Bühne zu erobern; denn unter unseren Theaterleitern und Kapellmeistern gibt es nur sehr wenige, welche überhaupt die Fähigkeit besitzen, eine kräftige Eigenart zu erkennen. Das mangelhafte Kunstverständnis und die Furcht vor dem möglichen Geldverlust lassen diese Herren vor dem Ansinnen, ein noch unerprobtes dramatisches Werk von einem unberühmten Verfasser einzustudieren, ängstlich zurückschrecken. Wenn also die Öffentlichkeit die großen Bühnen- oder Konzertwerke noch nicht gehört hat, welche wirklich das Neue, die Hoffnung für die Zukunft bedeuten, so ist damit durchaus nicht gesagt, daß solche Werke nicht vielleicht doch vorhanden sind. Ich muß es daher als einen seltenen Glücksfall preisen, daß es mir vergönnt war, seit einer Reihe von Jahren mit der Person und den Werken eines jungen Komponisten vertraut zu werden, den ich innerhalb des Jammerwesens des Epigonentums als eine Ausnahmeerscheinung, als einen Charakter von bereits fest ausgeprägter

Art bezeichnen darf. Dieser Mann heißt Paul Geisler. Er ist 1856 in Marienburg aus musikalischer Familie geboren und hat, obwohl seine Begabung früh genug hervortrat, sich immer mehr um allgemeine, als um die einseitige Musikantenbildung bemüht. Er bezog die Universität Leipzig und vollendete gleichzeitig bei Privatlehrern seine theoretischen Studien in der Musik. Sein erstes Werk war eine Reihe höchst merkwürdiger Klavierstücke, die unter dem Titel „Episoden und Monologe" bei Bote u. Bock in Berlin erschienen und alsbald nicht geringes Staunen in ernsten Musikkreisen und auch die Bewunderung Liszts erregten. Es sind eigentlich sinfonische Dichtungen im kleinen Rahmen — für Klavier nur übertragen. Höchst bezeichnend gewählte Motti deuten den poetischen Zusammenhang an und eröffnen einen tiefen Einblick in die Psychologie des Künstlerlebens. Er schrieb dann eine Oper „Ingeborg" zu einem unmöglichen Text von Peter Lohmann (Klavierauszug gleichfalls bei Bote u. Bock erschienen) und bewies darin, trotz der naivsten Anklänge an Wagner, eine echt dramatische Leidenschaft und eine sichere Empfindung für Bühnenwirkung. Das Werk wurde später mit starkem Erfolg in Bremen aufgeführt, konnte aber seines undramatischen „Buches" wegen nicht weiter dringen. Inzwischen hatte Geisler seine praktische Tätigkeit ganz dem Theater ge-

widmet, zuerst als Korrepetitor an der Leipziger Oper, dann als zweiter Kapellmeister an A. Neumanns reisendem Richard Wagner-Theater. Das Beispiel Anton Seidls und das bewegte, leidenschaftliche Zigeunerleben auf jener berühmten Wagner-Reise durch England, Niederlande, Deutschland und Italien waren von bedeutender Einwirkung auf seine künstlerische Entwicklung. Er war nach Neumanns Weggang noch einige Zeit in Bremen als Kapellmeister angestellt, zog sich dann aber vom Theater zurück, um nach langer Unterbrechung wieder selbst schaffend tätig sein zu können. Einige kleinere sinfonische Charakterstücke, „Der Rattenfänger", „Eulenspiegel" u. a. waren besonders durch ihre pikante Instrumentation aufgefallen, aber doch nicht bedeutend genug, um neben anderen Werken ähnlicher Art, wie z. B. den reizenden Sachen von M. Moszkowski, eine besonders nachhaltige Wirkung ausüben zu können. Nun aber, in seiner Berliner Muße, schuf Geisler eine Reihe großer sinfonischer Dichtungen: „Faust", „Ahasver", „Maria Magdalena", „Merlin", die er durch Chor- und Sologesänge verband und unter dem Titel „Golgatha" zu einem einheitlichen Ganzen zusammenfaßte. In diesem hochbedeutenden Werke ist er von der Lisztschen Art zuerst mit aller Bestimmtheit abgewichen, indem er nicht für jeden Charakter und jede Stimmung des poetischen Vorwurfs ein



besonderes Motiv erfand, welches ja doch dem Zuhörer ohne ein genaues Programm gar wenig sagt und nur den Fluß der Empfindung sowie die musikalisch-formale Entwicklung in Verwirrung bringt, sondern vielmehr den Empfindungsgehalt der zugrunde liegenden Dichtung in Musik auflöste und nur die wichtigsten inneren Konflikte durch kontrastierende Motive darstellte. Diese Motive sind so plastisch, wuchtig, sich fest einprägend wie bei keinem Wagner-Epigonen. Dabei ist die musikalische Form fest gefügt und knapp, der Rhythmus von Leidenschaft durchpulst und die Harmonik verhältnismäßig einfach — für den raffinierten neuesten Geschmack sogar zu einfach. In der Sicherheit des Aufbaues, der Kunst der Steigerung, dem vollsaftigen Temperament des Ausdrucks übertrifft Geisler kein mir bekannter Komponist der Gegenwart. Allerdings ist bei soviel Licht auch etwas Schatten. Im Zyklus „Golgatha“ treten freilich Geislers Schwächen weniger hervor als in dem Gegenstück dazu, dem Zyklus „Sansara“, welcher eine Reihe von Chorwerken und Einzelgesängen mit Orchesterbegleitung umfaßt, welche der Welt Lust und Wehe darstellen, Naturpoesie und Liebe in allen Gestalten. Diese Schwächen bestehen in der Neigung, durch Übertreibung des ihm eigenen Pathos in die Phrase zu verfallen, die manchmal sogar trivial wird, in dem oft eintönigen

Verranntsein in einen Begleitungsrhythmus, eine Akkordverbindung, und endlich in der oft recht argen Vernachlässigung der richtigen Deklamation, wenn gerade die Symmetrie der Melodiebildung eine solche schwierig macht. Beide große, einen ganzen Konzertabend ausfüllende Werke sind im Zusammenhange noch nirgends aufgeführt worden. Die Klavierauszüge von „Golgatha" wie von „Sansara", von dem begeisterten Vorkämpfer der Geislerschen Richtung, Dr. F. Spiro, äußerst sorgfältig ausgearbeitet, sind vor kurzem bei Raabe u. Plothow in Berlin erschienen. Geislers neuestes Werk ist eine Oper „Hertha", die in der nächsten Spielzeit in Hamburg zur Darstellung kommen soll, und welche dadurch besonders neu wirken dürfte, daß sie das Rezitativ ganz verschmäht und ihr Heil allein in der Melodik sucht.

Die Hoffnung für die nächste Zukunft der ernsten deutschen Musik scheint mir in der Tat auf dem zu beruhen, was die Geislerschen Werke zum ersten Male mit Bewußtsein anstreben. Vorausgehen muß einerseits die Befreiung von dem zunftmäßigen Musikantentum Mendelssohnscher Erbschaft, wie von der ohnmächtigen Wagner-Nachäfferei, andererseits die Erkenntnis, daß eine Programmusik im Berlioz-Liszt-Stile zur unverständlichen und unnatürlichen Flickarbeit werden muß. Was die Musik mit den Mitteln, die wir



heute kennen, ohne Text und Programm für jeden verständlich ausdrücken kann, das ist der Kampf der Menschenseele um die Freiheit, das Ringen aus Nacht zum Licht, das Sehnen und Schwärmen, Liebestaumel, helle Freude, dumpfer Schmerz, Wutbeben, Vernichtungsschrecken, stille Ergebung und selige Erlösung. Das ist wohl genug des Inhalts, um unendlich neue Formen zu erfüllen! Vor allen Dingen aber heißt es, sich die Unbefangenheit zurückerobern und die Angst vor der eigenen kleinen Persönlichkeit überwinden: Die Persönlichkeit ist alles in der musikalischen Kunst! Da gilt es nur, die Form zu finden, die der Persönlichkeit angemessen ist, und sich dabei zu bescheiden. Selbsterkenntnis ist sehr wohl mit Selbstvertrauen zu vereinigen, und nur die Wiedergewinnung der ruhig-überzeugten, persönlichen Freiheit kann von dem Fluche des Epigonentums erlösen.





Humor und Naturalismus

(1890)





Wenn ich nur wüßte, was man sich heutzutage bei dem Worte Naturalismus zu denken habe! Vor ein paar Jahren glaubte ich das ganz genau zu wissen, zu jener Zeit, als man sich bei uns in Deutschland über Zolas Schamlosigkeit zu beruhigen und ihn allgemein künstlerisch ernst zu nehmen begann. Damals waren die Schlagworte aus seinen kritischen Schriften in aller Munde, und man verstand im Gegensatz zu dem längst bekannten und geschätzten Realismus unter dem Naturalismus eine quasi wissenschaftliche Beobachtung der Natur, eine unerschrocken analytische Darstellung seelischer Vorgänge, zum Zwecke treuester Spiegelung der Wirklichkeit in der Kunst. Die Phantasie wurde nicht nur für die bildenden Künstler, sondern sogar für die Dichter außer Dienst gestellt und mit dem frei gewordenen Vermittleramt zwischen Stoff und Darstellung das Temperament betraut. Mit andern Worten: das Handwerkszeug des Dichters sollte aus Seziermesser, Sonde, Mikroskop und Re-



agensglas bestehen, seine Bücherei nur die bahnbrechenden Werke der neuen naturwissenschaftlichen Schule enthalten und die individuelle Beleuchtung der also wissenschaftlich gewonnenen Forschungsergebnisse nur durch das Temperament des Forschers erfolgen dürfen. Scheinbar genügte ja dies letztere Zugeständnis an die Subjektivität, um der Kunst noch einen Vorzug vor der Wissenschaft zu retten, aber auch wirklich nur scheinbar. Denn es stellte sich bald genug heraus, daß eigentlich nur der Choleriker und der Melancholiker zum naturalistischen Dichter im Sinne Zolas tauglich sei, weil der Sanguiniker eben der geborene Idealist ist, der sich Hoffnung und Glauben selbst durch persönliche und wissenschaftliche Erfahrung nicht gern nehmen läßt, und der Phlegmatiker der Philosophie der allgemeinen Wurschtigkeit zu huldigen pflegt, deren fruchtbarem Boden in Kunst und Leben wohl manch nützliches Futterkraut entsprießen mag, schwerlich aber eine Dichtung, welche durch Rücksichtslosigkeit auf jeden Fall die behagliche Gewohnheit zu stören geeignet ist. Zolas eignes schwarzgalliges Temperament führte ihn ganz naturgemäß darauf hin, überall im Menschen die Bestie zu sehen, und auch die russischen und skandinavischen Naturalisten waren, mit Ausnahme des früheren Tolstoi, melancholische Grübler oder haßgeschwollene Choleriker, welche in ihrer Kunst hauptsächlich



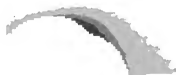
eine Befreiung von dem unerträglichen Drucke äußerer Verhältnisse und geistiger Beschränkung suchten, unter dem sie selbst litten und ihr Volk leiden sahen. So kam es, daß der Naturalismus sehr bald gleichbedeutend wurde mit der Literatur der Entrüstung oder der Anklage, wie man besonders die russische treffend genannt hat.

Schlimm wurde die Sache, als der Naturalismus bei uns in Deutschland Nachahmer fand. Die Voraussetzungen des politischen und geistigen Druckes, von denen die Russen ausgingen, die Enge des Horizontes, die Kleinlichkeit der Verhältnisse, welche die Skandinavier entrüstete, fehlte bei uns, und so kam es, daß vorzugsweise die französischen Naturalisten die Vorbilder für unsere Jüngsten wurden. Aus allen Provinzen des deutschen Reiches und der angrenzenden Dörfer strömten titanische Jünglinge besonders hier in Berlin zusammen, um auf dem heißen Pflaster der Weltstadt ihre Studien zu machen. Hier, wo die großen Gegensätze so hart nebeneinander stehen, wo man der Zeit so unmittelbar an den Puls fühlen, wo man Gut und Blut so leicht verwetten kann am Totalisator auf der Rennbahn des Daseinskampfes, hier durften sie alle hoffen, die herrlichsten Stoffe und die herrlichsten Entrüstungsmotive zu finden — denn der gute Wille zur Entrüstung war bei sehr vielen dieser jungen Herren der einzige vor-



weisbare Berechtigungsschein zum Betreten des modernen Parnasses. Die langen, mühsamen und ernsthaften Vorarbeiten hatten ihnen ja die Flaubert und Zola schon geleistet. Daß der Mensch unter allen Umständen nur eine mehr oder minder gut verkappte Bestie, das ganze Dasein bestenfalls ein schlechter Witz sei, das galt ihnen ja bereits als unumstößliche Tatsache. Sie hatten also eigentlich nichts anderes zu tun, als das Lied von der häßlichen Einrichtung nach möglichst neuer, nervenkitzelnder Melodie zu singen. Ihre Lebenserfahrung war meistens eine sehr geringe, und das Leben in der Großstadt trug viel mehr dazu bei, ihren Gesichtskreis zu beschränken als ihn zu erweitern.

Sie fingen sich in den Spinnennetzen des Zigeunertums, die hier in Berlin und in andern Kunststädten sich über so manchen behaglichen Kneipenwinkel ausspannen. Da führten die Choleriker, die Grundsatzfanatiker das große Wort — und Grundsätze und große Worte haben von jeher auf die Jugend eine gefährliche Verführungskunst ausgeübt. Idealisten, das darf man wohl sagen, sind diese jungen Musensöhne alle gewesen, die sich dem Naturalismus in die Arme warfen, und Idealisten sind auch fast immer Pathetiker, besonders wenn sie nicht auf der Menschheit Höhen geboren sind, sondern sich aus dämmeriger Tiefe emporgearbeitet haben. Ich bin in den acht Tagen,





die ich nun in Berlin hause, den meisten unserer jüngstdeutschen Naturalisten persönlich nahe getreten und habe oft Gelegenheit gehabt, einen Blick in ihre Werkstatt zu tun. Ich stelle daher keine vage Behauptung auf, wenn ich die Genauigkeit der Beobachtung und den Wahrheitswert in ihren Schriften in Zweifel ziehe. Irgendeine Zeitungsnotiz, eine Verbrecherstatistik, ein Gesellschaftsskandal bildet für sie den Ausgangspunkt für die großartigste moralische Entrüstung, die mit Begierde den einzelnen Fall zum Typus erhebt und um eines räudigen Schafes willen ganze Herden vor ihr Schlachtmesser fordert. Besonders den armen Frauen ergeht es da recht schlimm. Die jungen Poeten mit der bleichen Stirn und dem düstren Blick haben meist nur einige wenige, leicht zugängliche Vertreterinnen des Geschlechtes kennen gelernt, und nun werden je nach ihren persönlichen guten oder bösen Erfahrungen entweder jene Huldinnen als die einzig menschlichen Weiber gepriesen oder aber das ganze Geschlecht in Grund und Boden verdammt. Sehr häufig kann man die Beobachtung machen, daß gerade die wütendsten Verächter des Weibes sehr reine und schöne Gedichte an ihr Mütterlein oder ihre erste Liebe gerichtet haben, um dann später ganz zu vergessen, daß doch unzählige Nebenmenschen auch ein solch besingenswertes lieb' Mütterlein und einen Engel



zur Jugendgeliebten zu haben wähnen. Das schlimmste aber ist, daß sie die Frauen, welche gesellschaftlich über ihnen stehen oder welche in der reinen Atmosphäre des gesunden Bürgerhauses vor der Welt verborgen bleiben, überhaupt gar nicht kennen. Da muß denn die französische Literatur oder der hämische Klatsch angeblicher Weltkenner im Kaffeehause die Erkenntnislücken ausfüllen. Die französische Literatur ist auch schuld daran, daß sich unsere jungen Naturalisten so sehr bemühen, gerade geschlechtliche Probleme in den Vordergrund zu drängen. Es ist selbstverständlich, daß ohne eine unbefangene Würdigung der Rolle, welche das Geschlechtliche bei so sehr vielen Seelenvorgängen spielt, eine naturwahre Darstellung in der Poesie nicht möglich ist. Aber es ist ebenso sicher ein Temperaments- oder Erziehungsfehler, wenn man die Sinnlichkeit, welche die Quelle aller reinsten Daseinsfreuden und zugleich auch aller Kunst ist, mit solcher Krampfhaftigkeit unter dem Gesichtswinkel der Bestialität zu betrachten bemüht ist. So ist es denn kein Wunder, daß diese angeblichen menschlichen Dokumente in den Romanen der meisten unserer Neusten dem welterfahrenen Beobachter nur für traurige Karikaturen gelten, und daß einem geschmackvollem Publikum die ganze Richtung widerlich zu werden beginnt. So ist es auch zu erklären, daß heute die Begriffe



über das Wesen des Naturalismus bei uns sich so völlig verwirrt haben, daß man darunter ganz allgemein die zynische Behandlung von Gegenständen versteht, über die man in sogenannter anständiger Gesellschaft nicht zu reden pflegt. Der Naturalismus ist ganz unvermerkt in den Augen der großen Menge zum Bestialismus geworden.

In die Greuel der Begriffsverwirrung, welche unsre deutschen Adepten des Naturalismus in den Köpfen des Publikums angerichtet haben, ist nun leider auch der unschuldige Realismus hineingewirbelt worden. Der Realismus als Weltanschauung wie als Bezeichnung eines künstlerischen Stiles ist uns seit dem Altertume her bekannt und hat zu allen Zeiten als etwas Wohlberechtigtes und Unanstößiges gegolten. In der Schule haben wir z. B. gelernt, Goethe dem Idealisten und Pathetiker Schiller gegenüber als einen Realisten anzusehen, und was haben nicht all die Literaturfreunde, die sich heute zwischen 30 und 50 Jahren befinden, für Realisten auftauchen und verschwinden sehen! Ich möchte nur erinnern an Gustav Freytag, dessen „Soll und Haben“ bei seinem Erscheinen mit vollem Recht als ein erstaunlich wahres Spiegelbild der Wirklichkeit gepriesen wurde; an Spielhagen erstes Auftreten, dessen keckes Herausgreifen von Stoffen aus der unmittelbaren Gegenwart und dessen nichts weniger als prüde Darstellung

sinnlicher Leidenschaft damals allen Philistern kaum weniger bange machte als heutzutage die ärgsten Naturalisten. Auch die beiden genialen Humoristen, Wilhelm Raabe und Gottfried Keller, hat die Generation, der ich angehöre, als Realisten verehren gelernt — und heutzutage nennt Konrad Alberti den Verfasser der „Leute von Seldwyla“ einen verzwickten Phantasten, Sprachjongleur und Possenreißer, der nur einmal, wie die blinde Henne ein Korn findet, mit „Romea und Julia auf dem Dorfe“ eine gute Novelle zustande gebracht habe. „Aber“ — so schließt er jene klassische Besprechung in der „Gesellschaft“ — „was will das besagen? Wer von uns hat nicht mal eine gute Novelle geschrieben!?“

Man kann ganz ruhig behaupten, daß alle die Meisterwerke der Dichtkunst, welche durch die Jahrhunderte hindurch ihre Frische bewahrt haben, der realistischen Gattung angehörten. Denn nur wer die Wirklichkeit seiner Zeit mit überzeugender Treue darzustellen versteht, darf hoffen, über seine Zeit hinaus seinen Wert zu behalten. Unsere jüngsten Heißsporne aber, die heute verdammen, was sie noch gestern bewunderten, nehmen die Schale, d. h. die der Mode unterworfene Form für den Kern. Freytag, Spielhagen, Heyse usw. sind bis auf den heutigen Tag dem Glauben treu geblieben, daß im Roman und in der Novelle die Komposition der Fabel nach gewissen architektoni-



schen Regeln zur Hervorhebung der Effekte, zur Erzeugung der Spannung notwendig sei. Inzwischen haben uns aber einige neuste Meister der Erzählungskunst durch ihre Werke bewiesen, daß man die Spannung im alten Sinne gar nicht vermisse, wenn die psychologische Analyse und der intime Stimmungsreiz der Darstellung an ihre Stelle trete. Sie haben uns ferner bewiesen, diese Meister, daß die gehobene Sprache, welche man früher für die Dichtung für unerläßlich hielt und, unbekümmert um Standes-, Bildungs- und Nationalitätsunterschiede, allen Personen in den Mund legte, den Eindruck der Wirklichkeit auf das empfindlichste stört, und daß man gerade mit der Sprache des Lebens die überzeugendsten künstlerischen Wirkungen erreicht. Das sind Fortschritte der Darstellungskunst, denen sich ein moderner Poet nicht ungestraft entziehen darf. Aber trotzdem ginge man zu weit, wenn man etwa das Wesen des Realismus nur in diesen Errungenschaften erblicken wollte. Das Allerschlimmste aber ist es, wenn man dieses Wesen der neuen Kunst, wie es leider heute das große Publikum, verwirrt durch die Kritik der Jüngsten, tut, in der Wahl des Stoffes erblickt. Wir sind glücklich dahin gekommen, daß von den kritischen Berserkern der jungen Schule ein Dichterwerk, welches auch von gebildeten Frauen und Mädchen ohne Anwandlungen von Übelkeit oder etwa gar

mit fröhlichem Behagen gelesen werden kann, als überhaupt nicht mehr für literaturfähig betrachtet wird! Romane, die etwa gar zuerst in einem Familienblatte erschienen sind, gelten dieser Kritik unbesehen als ein noli me tangere. Der größte Held dagegen ist derjenige, der sich am gründlichsten im Rinnstein gewälzt und am häufigsten im Irrenhause gesessen hat! Wohlbemerkt: ich spreche hier nur von den stärksten Übertreibungen des Fanatismus, welche natürlich von den geschmackvollen Leuten im eignen Lager selbst verdammt werden; aber diese Übertreibungen fallen am meisten ins Auge und werden im Publikum für typisch genommen. Sie sind hauptsächlich daran schuld, daß heute Realismus und Naturalismus in einen Topf geworfen und so vorwiegend auf das Stoffliche bezogen werden. Es ist dahin gekommen, daß man heute allgemein die Mitteilung einer recht platten Zote mit den Worten einzuleiten pflegt: „Hören Sie, da kann ich Ihnen eine famose realistische Geschichte erzählen.“ Als ob nicht etwa die Schilderung eines Bordells ebenso idealistisch sein könnte, wie ein Idyll aus der Kinderstube realistisch! Aber das glaubt einem heutzutage kein Mensch mehr. Wer nicht für starken Tabak ist, der gilt nicht mehr als Realist, so könnte man heute die alte Genusregel variieren.

Was ist es denn nun, was jene Kunst, welche



die rücksichtslose Wahrheit fordert, bei geschmackvollen und reifen Leuten so in Mißkredit gebracht hat? Ist es wirklich, wie man uns so oft einreden will, die Furcht vor der Wahrheit, die moralische Feigheit des Publikums? Ich glaube das entschieden bestreiten zu dürfen. Wir sind heute in der Tat schon so weit, daß wenigstens von dem gebildeteren Publikum die idealistische Lüge in der Kunst als etwas unangenehm Störendes, der lebensvollen Darstellung der Wirklichkeit gegenüber Minderwertiges empfunden wird. Die Sprache schlechter Romane, auf der Bühne z. B., beleidigt heute schon unser geschärftes Ohr, und diese schlechten Romane im Marlittstile selbst beginnt man endlich satt zu kriegen und — leider! — als Naschwerke für Backfische zu betrachten. Von den angeblich hochmoralischen Tendenzdichtungen der neusten Naturalisten aber will man nichts wissen, weil das inzwischen an wirklichen Meisterwerken geschärfte Auge erkennen gelernt hat, daß es eben gerade um die Naturwahrheit bei jenen unberufenen Nachahmern meist sehr schlecht bestellt sei. Und das liegt meiner Meinung nach in der traurigen Humorlosigkeit der betreffenden Künstler. Es hat sich bei mir allmählich die Überzeugung herangebildet, daß ohne eine starke Dosis Humor eine tief eindringende und gerechte Beurteilung menschlicher Dinge gar nicht möglich sei. Denn Humor bedeutet



als Weltanschauung Vorurteilslosigkeit, als Gemütsverfassung allgemeine Menschenliebe. Ich kann kein Ding gerecht beurteilen, an das ich nicht mit dem besten Willen herantrete, seine guten Seiten ebenso zu sehen wie seine schlimmen. Für den Humoristen gibt es keine guten und bösen Menschen, sondern nur Glückliche und Unglückliche, Weise und Narren. Jene zieht er weinend an sein Herz, den Weisen drückt er mit verständnisvollem Augenzwinkern die Hand, und über die Narren lehrt er uns herzlich lachen. Dabei braucht man durchaus nicht etwa sich den Humor unter dem Bilde eines gemütlichen alten Landpastors vorzustellen, der, mit der langen Pfeife im Munde, zum Fenster hinausschaut. O nein, er wandelt auch mit derben Fäusten und rauchgeschwärztem Antlitz im tosenden Gedränge der Weltstadt umher. Nicht oberflächlicher Optimismus, leichtfertige Spottlust sind seine kennzeichnenden Eigenschaften, sondern vielmehr der sittliche Ernst und das Mitleid. Manche unserer großen Humoristen sind sogar entschiedene Pessimisten gewesen, und ihr Humor bestand eben darin, daß ihr Gemüt stark genug war, trotz der Überredungskünste des Verstandes an der Liebe zu den Menschen festzuhalten. Der Humorist flieht nicht voll Ekel davon, wenn er eine Wunde sieht, sondern er sucht ihre Schmerzen zu lindern; er hält sich auch nicht die Nase zu, wenn er an einem Misthaufen vorbei-

kommt, sondern genießt im Geiste schon die zukünftige Frucht oder die herrliche Blume, die damit gedüngt wurde. Eine Welt, in der alles Schmutz und Niedertracht wäre, ist ebenso unwahr wie eine solche voll eitel Sonnenschein und Edelmut. Der Humorist allein läßt sich vom Sonnenschein nicht blenden und die Mühe nicht verdrießen, den Schmutz von der Oberfläche der Dinge abzuwaschen, um wenn irgend möglich einen reinen Kern darunter zu entdecken. Moralische Entrüstung ist für eine unreife Kunst das billigste Effektmittel und für unreife Menschen der billigste Alkohol, vermittelst dessen sich der furor poeticus in Flammen setzen läßt.

Wenn ich mit meiner Behauptung Recht habe, daß unser gebildetes Publikum heute schon zum Verständnis des Realismus erzogen sei, so haben dieses Erziehungswerk meiner Ansicht nach nicht die Keulenschwinger des Entrüstungspathos, sondern gerade die von jenen über die Achseln angesehenen Humoristen vollbracht. Das sind nach meiner Auffassung in der erzählenden Dichtung gerade die Leute vom Schlage eines Gustav Freytag, Gottfried Keller, Wilhelm Raabe, Theodor Fontane gewesen; auch Hermann Heiberg in seinen besten Erstlingswerken, in denen er, wie z. B. im „Apotheker Heinrich“, die feine, intime Stimmung Theodor Storms mit der herzhaften Derbheit Fritz Reuters so glücklich zu verschmelzen weiß; ein Liliencron, der



vom Zartidyllischen bis zum Wildgrotesken so wunderbar zarte Farbentöne auf seiner Palette hat und der selbst einen phantastischen Stoff mit so überzeugendem und dabei eigenartigem Realismus darzustellen weiß; da ist ferner Baron von Roberts, der sich vom pikanten Stilkünstler und liebenswürdigen Feuilletonisten zu einem Sittenschilderer ersten Ranges heraufgearbeitet hat und dessen Unteroffiziersroman „Die schöne Helena“ ich persönlich für die einzige Hervorbringung der deutschen realistischen Schule halte, welche die Anlegung eines strengen Maßstabes in allen ihren Teilen verträgt; da sind schließlich auch die ganz entschieden realistischen Romane so hoch begabter Frauen, wie der Ebner-Eschenbach, der Helene Böhlau, der Sophie Junghans, Ida Boy-Ed und einiger anderer, die weniger bekannt geworden sind, zu nennen — und von ausländischen Vorbildern vor Zola, Ibsen und Dostojewsky, ein Daudet, Kielland und der Tolstoi der „Anna Karenina“. Leider ist es ein Norweger und kein Deutscher, auf den ich hinweisen muß, wenn man mich fragt, wo denn eine solche Verbindung von Humor und Naturalismus zu finden sei, wie ich sie mir als Ideal denke. Ich meine Arne Garborgs jüngst in der „Freien Bühne“ erschienenen Roman „Bei Mama“, der mir, ohne etwa humoristisch im Sinne von komisch zu sein, als ein höchst gelungenes und



nachahmenswertes Beispiel von naturalistischer Wirklichkeitsdarstellung erscheint, wie sie nur der liebevollen Beobachtungsweise des Humoristen möglich ist.

Auf dem Gebiete des Dramas haben wir leider erst sehr vereinzelte Anläufe, sowohl im strengen Naturalismus, wie in der Besiegung desselben durch den Humor zu verzeichnen. Naturalistisch im Sinne des Zolaschen experimentellen Romans kann man überhaupt im Drama nicht verfahren, aus dem einfachen Grunde, weil die Rücksicht auf die Geduld der Zuschauer allen andern Rücksichten vorangehen muß. Man könnte sagen: ein guter Roman nach den Grundsätzen der neuen Schule muß langweilig sein, wenn man nämlich darunter das lange Verweilen des Dichters bei seinen Schilderungen zum Zweck der Erzielung möglichster Naturwahrheit versteht. Im Drama aber ertötet das lange Verweilen beim Zuständlichen die Handlung, und ohne Handlung, ohne Fortschritt gibt es eben kein Drama. Das höchst lehrreiche Experiment, welches unsere ‚Freie Bühne‘ mit der „Familie Selicke“ gemacht hat, überzeugte uns auf der einen Seite von der Richtigkeit dieser alten Erfahrung und stellte uns doch auf der andern Seite einen sicheren Wechsel auf die Zukunft eben dieses Dramas im Sinne des Naturalismus aus. Holz und Schlaf haben, ebenso wie Gerhart Hauptmann in seinen dramatischen



Versuchen, an Schärfe der Beobachtung und Treue der Wiedergabe außerordentlich viel mehr geleistet, als die sämtlichen lungengewaltigen Schreier unter den jüngsten Naturalisten, und Holz-Schlaf haben in ihrer „Familie Selicke" auch bereits die Forderung erfüllt, die ich hier an den Naturalismus gestellt habe, indem sie ihr trauriges Wirklichkeitsbild nicht mit der grausamen Freude des Vivisektors aus dem Leben herausschälten, sondern mit dem Glauben und der Menschenliebe des Humoristen. Auch an Hauptmanns Talent ist nicht seine scheinbare Vorliebe für stofflich Widerwärtiges das Charakteristische, sondern sein überraschender Wirklichkeitssinn, seine starke Darstellungskraft. Wenn es ihm gelingt, Menschen und Dinge mit ein bischen mehr Humor zu betrachten, dann dürfte auch an ihm die Zukunft des deutschen Dramas einen Stützpunkt gewinnen, wie sie (meiner Meinung nach und Skeptikern zum Trotz) jüngst einen gewonnen hat in Hermann Sudermann, diesem echten und ernsten Dichter, der mir nur noch ein wenig in der Mauser begriffen zu sein scheint, indem er den pathetischen Jugendflaum noch nicht völlig losgeworden und deshalb noch in Gefahr ist, an Stelle des Humors die Satire zu setzen. Aber er hat in allem, was er geschaffen, einen solchen Ernst der Anschauung und ein so kräftiges Können bewährt, daß er sich sicherlich zur freien Höhe einer lichten Wahrheits-



kunst emporringen wird. Wir sehen gegenwärtig zwei Wege realistischer Bühnenkunst vor uns. Der eine führt von Iffland über L'Arronge zu Holz-Schlaf, der andere von Goethes Götz und Egmont über den neusten Wildenbruch und Sudermann in eine verheißungsvolle Zukunft.

Wir sehen, es ist noch nicht aller Tage Abend. Der deutsche Naturalismus ist noch nicht tot, wie grobe Vertreter, die ihm mit plumpen Fußtritten zugesetzt, er auch leider gefunden hat. Er fängt sogar erst jetzt an, Lebenskraft zu gewinnen, nachdem ihm ein feinfühliger Realismus den Weg geebnet hat. Aber es däucht mir überhaupt höchste Zeit, diese spitzfindigen Unterschiede zwischen Realismus und Naturalismus zu beseitigen, aus denen nachgerade kein Mensch mehr klug wird. Naturalismus im einfachen Sinne des Wortes als eine Kunst aufgefaßt, welche „die Tendenz hat, wieder Natur zu werden, nach Maßgabe ihrer jeweiligen Reproduktionsbedingungen und deren Handhabung“, wie Arno Holz es in seiner Schrift „Die Kunst“ ausdrückt — ein solcher Naturalismus sollte doch eigentlich die selbstverständliche Darstellungsform für jeden modernen Dichter sein. Uns, die wir kritisch oder selbstschaffend in der modernen Bewegung drin stehen, erwächst nunmehr die heilige Pflicht, zunächst einmal uns selbst und dem Publikum das Vorurteil zu benehmen, als hätte das



Wesen des Naturalismus irgend etwas mit dem Stoff zu tun, und zweitens uns mit allen Kräften aus diesem heute noch die Jugend verderbenden, wirklich ekelhaften Moralfatzkentum, welches doch meistens nur die eigne Freude an der Gemeinheit verhüllen soll, zu einer reiferen und freieren Weltbetrachtung aufzuraffen. Der reifste und freieste Mensch, zugleich im Ibsenschen Sinne der stärkste, das ist aber der Humorist!

Darum bestrebe sich ein jeder an seinem Teile redlich, an Stelle des unglücklichen Zolaschen Temperaments den Humor zu setzen; denn durch ein Temperament läuft die Wirklichkeit allemal Gefahr, verzerrt zu werden — der Temperamentsnaturalist wird Karikaturist; das einzig zuverlässige optische Hilfsmittel für den Dichter-Seher ist der Humor, diese wahre dreidimensionale Sehkraft des Gemüts.





Shakespeare in Venedig
(1891)





Dem größten Teil der Reisenden, welche zu Tausenden und Abertausenden alljährlich die märchenhafte Lagunenstadt Venedig besuchen, dürfte wohl das Teatro Malibran kaum dem Namen nach bekannt geworden sein. Und mancher von denen, die etwa einmal, sorgfältig gekleidet, in Erwartung eines bequemen Fauteuils und einer originellen Vorstellung dieses Volkstheater aufgesucht haben, mag schon an der Kasse wieder kehrt gemacht haben, indem ihn beim Anblick der Menge, die dort in dem dunklen Torweg, in der schmutzigen, gänzlich schmucklosen Vorhalle, lärmend aus- und eingeht, ein gelindes Gruseln überlief. Schon die Billigkeit der Eintrittspreise ist geeignet, einen eleganten Wiener oder Berliner, geschweige denn gar einen englischen „Milordo" abzuschrecken. Es kostet nämlich der Eintritt an sich 50 Centesimi, für einen Sitzplatz im Parkett hat man dann noch weitere 50 Centesimi bzw. eine Lira, und für Logen gleichfalls 1—3 Lire nachzuzahlen.



Ich war einer von den wenigen, die sich durch alles das nicht abschrecken ließen. Für 3 Lire kam ich in den Besitz einer kleinen Loge am Proszenium, arbeitete mich durch die rauchenden, schreienden und singenden Gondolieri, Arbeitsburschen, Soldaten, Fruchtweiber mit Säuglingen auf dem Arm, all die heftig den Fächer schwingenden, schlampig-graziösen, schwarzäugigen Mädchen aus dem Volke hindurch und wurde dann mit tiefen Bücklingen von einem uralten Logenschließer auf meinen Platz geleitet. Schmutzig tapeziert, eng, dürftig, unbequem stellte sich mein „Pepiano“ dar, und dementsprechend auch der ganze weite und hohe Zuschauerraum. Die vier Logenreihen waren fast leer, das Parkett dagegen und das dahinter amphitheatralisch aufsteigende Sitzparterre waren stark besetzt, und auf dem freien Raum zwischen beiden drängte sich Kopf an Kopf die Menge der bescheidenen Leute, welche nur ihre 50 centesimi für den Theaterbesuch aufzuwenden hatten. Schier betäubendes Geschrei, das sogar die entsetzliche Blasmusik der Ouvertüre übertönte, erfüllte auch hier das Theater ebensowohl, wie draußen die kellerartige Vorhalle. Kinder schrien, Mütter schalten, Mädchen kreischten, Burschen lachten, dort kletterte gar einer aus den obersten Reihen des Amphitheaters über die Köpfe der unter ihm Sitzenden hinweg bis hinunter ins Parterre, und dazwischen wanden sich Verkäufer



aller Art hindurch und schrien unaufhörlich ihr: „Secolo, Corriere, Capitano Fracassa!“ oder ihr: „Aqua fresca! Sugo di limone!“ oder ihr: „Caramelle Signori, caramelle, caramelle!“ Endlich, lange nach ½9 Uhr, geht der Vorhang auf, und ein vielstimmiges Zischen und Zittorufen stellt allmählich die Ruhe soweit her, daß man, wenn man gute Ohren hat und gehörig aufpaßt, recht wohl den Reden der Schauspieler zu folgen vermag — nur wie ein leises, fernes Meeresrauschen begleitet das Gemurmel und Getuschel der Zuschauer noch die Vorstellung, um einzig bei den spannendsten und ergreifendsten Stellen für kurze Zeit zu verstummen, dann aber in um so wilderen Jubelrufen und dankbarem Händeklatschen wieder hervorzubrechen.

Am ersten Abend, an dem ich das Teatro Malibran besuchte, gab man ein wüstes Schauerdrama voll Mord und Totschlag, Seeräubern, Polizeiagenten, schurkischen Gouverneuren, gemißhandelten Frauen und ewig beträнten jungen Mädchen. Es war ein bösartiges Machwerk, wahrscheinlich aus einem Sensationsroman zusammengeflickt; aber unter den Darstellern fielen mir einige als ganz hervorragende Künstler auf. Da war vor allen andern der Leiter der Gesellschaft Gustavo Salvini (ein Sohn des berühmten Tomaso, wenn ich recht berichtet bin), dessen sehr jugendliche,



reizende Frau und eine Frau Tessero-Bozzo. Der erstere stellte einen hinkenden, einäugigen Diener dar, welcher durch seine Verschlagenheit seinen Herrn aus allerlei Fährlichkeit errettet und schließlich den Bösewicht entlarvt. Eine derbkomische Figur. Seine Frau gab ein ungemein tugendhaftes, blindes und dabei doch rührend heiteres Mädchen sehr schlicht und innig, und Frau Tessero-Bozzo eine junge Frau, die von ihrem Manne zu Tode gequält wird. Sie starb unter Zuckungen und Krämpfen à la Sarah Bernhardt.

Trotz der Jämmerlichkeit des Stückes, der geistlosen Schreierei der untergeordneten Schauspieler und der geradezu lächerlichen Dürftigkeit der Ausstattung hatte doch die Vorstellung als Ganzes und besonders die Haltung des Publikums in seiner ächt italienischen Naivität mir einen solchen Eindruck gemacht, daß ich mich am nächsten Abend bereits wieder einfand, um mir „Giulietta e Romeo“ anzusehen. Diesmal aber saß ich auf einem Rohrstühlchen, poltrone genannt, im Parkett, und zwar in recht guter Gesellschaft. Da waren Offiziere in Uniform und eine Menge eingeborener Herren der besten Kreise, sogar einige Damen darunter. Der Vorhang ging hoch, und statt der vorgeschriebenen Straße in Verona befanden wir uns — in Venedig! Der Prospekt ge-



währte nämlich den Einblick in einen Kanal, dessen schmutziges Wasser, wenn man sich hier dergleichen realistischen Vorstellungen hingeben wollte, eigentlich die ganze Bühne hätte überschwemmen müssen. Aber Venedig ist eben weit von Meiningen entfernt, und kleinliche Bedenken schweigen vor der Größe Shakespeares! Die ersten Szenen gingen vorüber, ohne daß mir etwas anderes aufgefallen wäre als die bedeutenden Striche, die man für gut befunden hatte, die Schäbigkeit der Kostüme und die wunderschöne Sprache Romeos, der von Gustavo Salvini, dem Komiker des vorigen Abends, dargestellt wurde. Dann kam die Szene in Capulets Hause heran, in welcher der Julia von den Eltern Paris als Freier angemeldet wird. Die Amme wurde dargestellt von derselben Dame, die am Abend vorher als tragische Heroine unter Krämpfen verröchelt war — und ich habe Juliens Amme nie mit so grotesker Laune, so naturalistisch urgemein und dabei doch liebenswürdig darstellen sehen! Ich habe die Dame in Verdacht, daß sie mit Shakespeares Worten etwas willkürlich umgesprungen sei — bei dem jubelnden Gelächter der Zuschauer vermochte ich nicht alles zu verstehen — aber Shakespeares Meinung hat sie verstanden, das ward mir klar, als ich später die Ammenszenen im Original nachlas. Die kreischende Stimme, die derben Bewegungen waren sicherlich getreu der

Natur abgelauscht, das ganze Weib „wie auserlesen zum Kuppler- und Zigeunerwesen“ mit seinem unverschämten Mundwerk, seiner Affenliebe zu dem Julchen und seiner pfiffigen Dummheit konnte nicht überzeugender verkörpert werden. Die Julia selbst gab Frau Salvini, in Haltung und Sprache ganz und gar als noch unreifen, etwas blöden und dabei doch nicht ganz harmlosen Backfisch. In der Szene auf dem Ball, die an Dürftigkeit der Einrichtung das möglichste leistete, wurde es mir zum erstenmale klar, wie jenem geschraubten ersten Gespräche zwischen Romeo und Julia der Schein poetischer Wahrheit zu geben sei. Selbst jenes böse Wort: „Ihr küßt recht nach dem Buch“, das im Munde aller unserer deutschen Julien unbegreiflich klingt, ward hier ganz natürlich, wo Julietta wirklich nicht älter als vierzehn Jahre erschien, als das kleine Mädchen, welches seinen ersten Ball mitmacht und sich dabei in den ersten hübschen jungen Mann verliebt, der ihm mit feuriger Keckheit entgegenkommt. Daß Romeo ein überspannter junger Schwärmer und Poet dazu sei, hatten wir schon in den ersten Szenen erkannt. Aus seinem Munde nehmen uns auch die gesuchtesten Vergleiche und Redensarten nicht weiter wunder; Julia hat dergleichen freilich in der Kinderstube wohl noch nie gehört, sehr wahrscheinlich aber durch die Amme allerlei galante Bücher zugesteckt

bekommen, die sie mit Eifer und Nutzen nächtens gelesen und vor der Mutter unter die Bettdecke versteckt hat. Das wäre denn nun ganz im Stile der Zeit, denn die *ars amandi* Ovids und ähnliche moderne Werke, im Geschmack des Boccaccio, waren zur Zeit, als die Feindschaft der Montechi und Capuletti spielte, eine allgemein beliebte und sicherlich auch in die Schlafzimmer der jungen Damen eingeschmuggelte Lektüre. Frau Salvini stellte die Julia in diesem Sinne vortrefflich dar. Man sah, wie Romeos erster Handkuß gleich ihr heißes, junges Blut in Wallung brachte, wie sie sich auf seine zierliche Anrede hin zusammennahm, um eine ebenso zierliche Antwort zu ersinnen, damit sie vor dem geistreichen jungen Manne nicht als dummes Gänschen dastehe. Erst zaghaft und hastig abgerissen, dann mit übertriebener Keckheit, brachte sie ihre Antworten „nach dem Buch“ vor, und nachdem Romeo gegangen war, bestürmte sie die Amme mit einer bebenden Heftigkeit um Auskunft über seine Person, die den Ausbruch glühendster Leidenschaft deutlich genug verriet.

Die Balkonszene entsprach vollkommen dem Stile der geschilderten. Romeo war der tolle, liebestrunkene Knabe, der sehr viel Poesie gelesen hat und nun in seinem Rausche sich selber voll heimlicher Eitelkeit den tragischen Liebhaber

vorspielt. Die ganze Szene währte nicht länger als drei Minuten; in einem für deutsche Schauspieler unnachahmlichen Prestissimo und Pianissimo wurde sie von den beiden verliebten Kindern heruntergeschnurrt, wie man es wohl nennen müßte! Und durch dies süß kosende Gurren klang es wie übermütiges Gekicher heraus, als Ausdruck des Vergnügens an der eigenen tollen Phrasenberauschung, und zugleich auch wie das leise Stöhnen und Schluchzen aus sinnverwirrendem Liebestraum. Ganz in Gegensatz dazu trat die Begegnung in Pater Lorenzos Zelle. Der Alte war ganz als komische Figur aufgefaßt und wurde von dem Publikum gleich mit schallender Heiterkeit begrüßt. Seine schauspielerische Leistung war freilich eine sehr geringe, denn trotz seines totterichen Greisentumes schrie er wie ein Zahnbrecher. Von überwältigender Naturwahrheit war aber das Aufeinander-Losstürmen der Liebenden, die sich hier zum erstenmale ungestört im Schein des Tages treffen. Jetzt gibt es kein scheues, schämiges Versteckspielen mehr, sie wollen nur einander in die Arme fliegen und sich sattküssen. Wie ein paar aufgeregte Kinder beim Ballspielen, so hüpften sie um den alten Pater herum, welcher ihnen dies verwehren will, und schließlich rannten sie den Armen in ihrem Ungestüm gar um!

Im dritten Akt, nach der heimlichen Vermählung, ist Julia zum Weibe erwacht, und auch Romeo schlägt nach der Ermordung Tybalds und nach den Wonnen der Brautnacht, aus denen er in die Verbannung getrieben wird, einen ernsteren, innigeren Ton an. In der Szene mit ihren Eltern hat Julia die beste Gelegenheit, diese Umwandlung zum Ausdruck zu bringen, während Romeo sein ganzes jungenhaftes Wesen in der Verzweiflungsszene in Lorenzos Zelle austobt, um dann beim Abschied von Julien in süßer, ahnungsvoller Wehmut zu schwelgen.

Julias großer Monolog im vierten Akt, wenn sie Lorenzos Schlaftrunk nimmt, hatte mir bisher immer den Genuß an dem herrlichen Drama empfindlich gestört. Alle unsere tragischen Liebhaberinnen brechen bei der Schilderung der Schrecknisse der Ahnengruft in ein entsetzlich schreiendes Pathos aus und schmettern besonders die letzten Worte: „Ich komme, Romeo, dies trink ich dir!“ als eine dringende Aufforderung zum Applaus ins Publikum hinein. Ganz anders diese venetianische Giulietta! Den Eltern ist sie furchtlos gegenübergetreten, als liebestarkes Weib hat sie von dem Pater den Schlaftrunk gefordert, ohne vor den möglichen üblen Folgen zu beben. Nun aber, da die Stunde gekommen ist und sie nicht mehr zögern darf, das Fläschchen an die Lippen zu setzen, ergreift sie



die Angst mit unwiderstehlicher Macht. Und diese Angst macht sie wieder ganz zum Kinde, zum zitternden kleinen Mädchen, dem im Dunklen alle die Ammenmärchen und Gespenstergeschichten einfallen, die es je gehört oder gelesen hat. Frau Salvini zitterte wirklich am ganzen Leibe, während sie mit leiser Stimme sich die Schrecknisse des möglichen Erwachens in der Gruft ausmalte. Ihre Augen wurden immer größer und größer, die Furcht verzerrte die kindlich-weichen Züge, und zuletzt klapperte sie gar wirklich mit den Zähnen, drückte die Augen fest zu wie ein Kind, das sich überwinden will, eine bittere Medizin zu schlucken, und das „Romeo, dies trink ich dir!" verhallte wie ein letzter Seufzer, als sie das Fläschchen endlich wirklich leert. Wenn ich vorher noch gezweifelt hätte an der Berechtigung dieser neuen Auffassung der Rolle, nach diesem Monolog wäre der Zweifel zugunsten der Italienerin entschieden gewesen. Immer hatte ich Shakespeare einer groben Geschmacklosigkeit geziehen, daß er seine Julia so aus der Rolle fallen lassen konnte. Frau Salvini rettete mir meinen Glauben an Shakespeare. Wie Grabesschauer wehte es von der Bühne her über das angstvoll aufhorchende Publikum, und die Furcht des armen vierzehnjährigen Geschöpfchens wirkte unendlich rührend, während das Pathos unserer deutschen Heroinen — und

ich habe sehr berühmte, gefeierte Julien gesehen — selbst bei geschicktester Anwendung aller theatralischen Effektmittel auf den feinfühlenden Zuschauer nur einen abstoßenden Eindruck machen kann. Shakespeare läßt ja die Amme Juliens Alter bis auf den Tag genau ausrechnen — das sollte bei der Frage der Besetzung dieser Rolle ausschlaggebend sein. Unsere sentimentalen Liebhaberinnen werden meistens für die Julie ganz ungeeignet sein, da eben nicht eine Spur von Sentimentalität in ihrem Wesen steckt. Es wird also die Rolle immer noch öfter durch die muntere Liebhaberin besetzt werden können, es sei denn, daß die Sentimentale einmal ausnahmsweise jugendlich in der Erscheinung und im Tone kindlich und mit hinreißendem Temperament begabt, also für ihr Fach eigentlich recht ungeeignet sei.

Das Deutsche Theater in Berlin besitzt zurzeit in Josef Kainz einen Romeo, welcher gleichfalls davon ausgeht, das knabenhafte, phantastisch überhitzte Wesen des jungen Veronesers stark herauszuarbeiten. An ungekünstelter Zungenfertigkeit und absoluter Schönheit in Rede und Bewegung kommt Kainz dem Italiener freilich nicht gleich; er übertrifft ihn dagegen an geistiger Durcharbeitung im einzelnen. (Salvini war im letzten Akte sogar schwach; er beschränkte sich darauf, seine Verse in jenem eintönig singenden, weiner-



lichen Tone herzudeklamieren, der auf der italienischen Bühne herkömmlich zu sein scheint für klagende Liebhaber. Die letzte Szene war überdies zu grob aufgefaßt, indem Julia in einem geschlossenen Sarge lag, welcher von Romeo mit dem Brecheisen aufgebrochen wurde!) Dasselbe Deutsche Theater besitzt übrigens in Agnes Sorma eine Künstlerin von ganz eigenartigem Naturell, welche sehr wahrscheinlich im Verein mit Kainz die Tragödie von „Romeo und Julie", wie sie Shakespeare unzweifelhaft gemeint hat, zur rechten Wirkung bringen würde, nämlich als die Tragödie der glühenden Kinderliebe, welche sich aus verliebter Narrheit zu verzehrender Sinnlichkeit und schließlich im Kampf gegen die feindlichen Außenmächte zum tragischen Heldentum entwickelt.

Leider steht bei uns in Deutschland jedem Theaterleiter und jedem Schauspieler, der einem klassischen Stücke durch einen gesunden Realismus der Auffassung frisches Leben einhauchen möchte, das große Heer der Gewohnheitsphilister und pedantischen Schulmeister feindlich gegenüber. Diese Rotte schreit nun freilich Zeter und Mordio, wenn ein Charakter in einem Shakespeareschen Trauerspiel, und noch dazu einer, der in bilderreichen Versen spricht, sich vom Kothurn zu befreien und in das Licht der Wahrheit, der reinen

Menschlichkeit hineinzutreten trachtet. Wer aber seinen Shakespeare ohne die philologische Brille liest, dem wird es längst klar geworden sein, daß das Siegreiche und Ewige seiner Dichterkraft nicht auf der Form beruhe, sondern zumeist auf der tiefgründigen Charakterzeichnung, der unfehlbaren Sicherheit und Natürlichkeit der psychologischen Entwicklung. Alles andere, die Sprache, die Mischung des Niedrigkomischen mit dem Hochtragischen u. a. m. hat dem Geschmack seiner Zeit entsprochen, ist aber inzwischen geschmacklos, ja selbst unmöglich geworden. Wenn von solchen Antiquitäten noch etwas zu retten ist, dann kann es nur dadurch geschehen, daß man es in dem Stile der Zeit Shakespeares derb-realistisch oder aber ganz phantastisch, jedenfalls ohne Zimperlichkeit und ohne pedantische Steifheit und Worttreue darstellt. Als in Berlin jüngst Direktor Barnay den „Kaufmann von Venedig" in solch glücklicher, halb phantastischer, halb realistischer Art zur Aufführung brachte und z. B. den Prinzen von Marokko in Begleitung von Janitscharenmusik mit einem grotesken Aufzug auftreten und seine Reden in dem von Shakespeare selbst verspotteten Stile des Schauspielers im „Hamlet" hervorpoltern ließ, da mußte er es erleben, daß einige der gelehrtesten unter den Kritikern es ihm zum Vorwurf machten, das wahre Wesen vornehmer Mauren nicht an der



in Berlin gerade damals anwesenden Marokkanischen Gesandtschaft studiert zu haben! Vermutlich halten es jene gelehrten Herren auch für sehr wahrscheinlich, daß einst der Rat der Zehn in Venedig sich von einem verkleideten Mädchen durch Verteidigungsrede und Urteilsspruch in sein ernstes Amt pfuschen ließ!

Soll eine Bühnenaufführung Shakespeare in seiner wahren Größe gerecht werden, so muß der Schauspieler sich durch ernstes Nachdenken mit den psychologischen Grundzügen seiner Rolle vertraut zu machen suchen, dann aber ganz realistisch von innen herausschaffen, ohne sich um die Form Shakespeares sonderlich zu kümmern. Das gilt für die Hauptrollen. Die Nebenrollen sind sehr häufig für das eigentliche Drama ohne Belang und scheinen nur den Zweck gehabt zu haben, die einmal beliebten Schauspieler und die einmal gewohnten Figuren zu beschäftigen und heranzubringen. Wer weiß, welche Clowns zweiter und dritter Klasse einst in der Maske der ehrenwerten Lords, Nobili usw. usw. gesteckt haben, welche heute mit feierlichem Ernste über die Bretter unserer Hoftheater schreiten! Wenn eine Figur zur Haupthandlung keine enge Beziehung, dagegen viel zu reden und etwa gar Witze zu machen hat, kann man sicher sein, daß man es mit einem der Shakespeareschen Narren zu tun hat, mögen sie



nun Mercutio, Polonius, Gratiano oder wer weiß wie immer heißen. Je mehr der Witz solcher Nebenfiguren für unseren Geschmack verblichen ist, desto mehr muß die Phantasie des Schauspielers und des Regisseurs ihm aufzuhelfen suchen. Die szenische Einrichtung Shakespearescher Stücke ist ja so wie so eine völlige Neuschöpfung, und auch der Text der Übersetzung wird immer wieder und wieder auf den veränderten Zeitgeschmack hin durchgefeilt werden müssen. Philologische Treue ist hier ebenso vom Übel wie eine ehrfurchtsvolle Nüchternheit in der Ausstattung. Der allerneueste Münchener Versuch der Wiederherstellung der echten Globe-Theater-Bühne, ohne Requisiten und dgl., wird wohl hoffentlich den endgültigen Beweis erbringen, daß Shakespeare denn doch noch ein zu lebenskräftiger Poet ist, um jetzt schon zum Vergnügen einiger querköpfiger Schulmeister mumifiziert zu werden. Der auserlesene künstlerische Geschmack und die antiquarische Bildung des Herzogs von Meiningen haben uns Deutschen den Shakespeare zurückerobert, in derselben Weise wie Irving den Engländern. Nach der schauspielerischen Seite aber bleibt noch viel zu tun, und es sind in allererster Reihe gerade die realistischen Italiener Rossi und Salvini, die hier als Bahnbrecher genannt werden müssen. Es ist ja eine unserer besten Eigenschaften, daß wir uns so gern



belehren lassen und ohne Vorurteil jede Anregung willkommen heißen, woher immer sie kommen möge — also warum nicht auch zur Abwechslung einmal aus einem schmutzigen venetianischen Vorstadttheater eine wertvolle dramaturgische Erleuchtung beziehen?





Troilus und Cressida
(Dramaturgische Studie)
(1900)





Die Gelehrten machen bekanntlich einen großen Unterschied zwischen toten und lebendigen Dichtern. Mit den letzteren sich zu beschäftigen gilt ihnen als unwissenschaftlich, während umgekehrt die „Wissenschaftlichkeit“ gelehrter Beschäftigung mit toten Dichtern gleich der Fallgeschwindigkeit mit dem Quadrat der Verstorbenheit zu wachsen scheint. Das hat auch einen ganz natürlichen Grund; denn die Lebendigen begehen nur zu oft die Rücksichtslosigkeit, durch neue Werke die Weisheit, die über ihre früheren zu Tage gefördert worden ist, zu verhöhnen oder gar, wenn sie naive Biedermänner sind, ihren gelehrten Erklärern öffentlich ins Gesicht zu sagen, daß sie sie total mißverstanden hätten. Die großen Toten haben dagegen unter allen Umständen den Vorzug, zu ewigem Stillschweigen über ihre geheimsten Absichten verpflichtet zu sein. Darum befassen sich unsere Gelehrten mit Vorliebe mit solchen schweigsamen Verblichenen, und wo sie an dem

Objekt ihrer Betrachtung noch zuviel Körperlichkeit finden, da trachten sie solche mit Eifer zu beseitigen. Ihr Bestreben geht statt auf ein Vermenschlichen auf ein Vergötzen hinaus. Das lebendige Genie ist für diese Herren meistens ein Gegenstand der Verachtung gewesen, dem toten dagegen wird der Heiligenschein verliehen, sobald es zum Gegenstand gelehrter Behandlung geworden ist, und menschlich ganz Verschollene bringen es sogar zum Range der Unfehlbarkeit, wie Vater Homer. So ist auch Shakespeare, von dessen äußerem Lebensgang und menschlichem Wesen wir so wenig wissen, zum Götzen mit eisig starren Augen gemacht worden, mit Augen, die nimmer taugen, der Spiegel seiner Seele zu sein, sondern die ihren Glanz nur der untergelegten Metallfolie verdanken. Es ist gar kein Wunder, daß etliche besonders verzwickte Gehirne auf die Idee verfielen, dieses Bruchstück von einem Menschen, als welches uns von Shakespeare nur überliefert ist, könne unmöglich solche gewaltigen Werke geschaffen haben; der fingerfertige unbedeutende Schauspieler habe wohl nur seinen Namen gegen gute Belohnung einem ungleich größeren Geiste zur Verfügung gestellt. Wenn es diesen Leuten gelang, eine ganze Menge sogenannten Beweismaterials dafür herbeizuschaffen, daß Francis Bacon, der umfassendste und glänzendste Geist jener Tage, Shakespeares

sämtliche Werke verfaßt habe, so ist das eine Bemühung, die einem gerade geschaffenen Verstand gar nicht so sehr viel überflüssiger und komischer erscheint als die so vieler Gelehrter, in ihrem Shakespeare einen erdentrückten Propheten zu sehen, der in göttlich dunklem Drange eitel Ewigkeitsmünze prägte. Es ist sehr kennzeichnend für unsere deutsche Gelehrtenwelt, daß sie das Werk über Shakespeare, das mehr als alle früheren den Menschen Shakespeare aus seinen Werken und wiederum die Werke aus dem Menschen verstehen lehrt, als eine unwissenschaftliche Leistung beiseite schieben zu können meint. Dieses Buch ist: Shakespeare, von Georg Brandes (Verlag von Albert Langen, München). Brandes besitzt im höchsten Grad jene echt dichterisch zu nennende Phantasie, welche imstande ist, sich längst vergangene Zeiten zu deutlicher Anschauung zu bringen und aus einer Reihe rein äußerer Merkzeichen ein Charakterbild herauszulesen; er besitzt auch künstlerisches Temperament genug, um das Auf und Nieder der Stimmungen in der Seele des Schaffenden aus seinen Werken herauszuspüren. Künstlerisches Temperament und nachschaffende Phantasie allein sind imstande, zur Psychologie eines Genies, das nicht mehr selbst zu uns reden kann und dessen menschliches Teil durch keine authentischen Dokumente über die Jahrhunderte weg uns gerettet

wurde, wirklich befriedigende Aufklärung zu geben.

Auch über „Troilus und Cressida“ hat Georg Brandes meiner Meinung nach weitaus das Beste geschrieben, was die Shakespeare-Literatur bisher über dieses wunderliche Werk zu sagen hatte. Mit der Brandesschen Ansicht, daß dieses Werk in einer Periode tiefster seelischer Verstimmung des Dichters durch herbe Enttäuschungen in der Liebe und in der Freundschaft entstanden sei, und daß der besondere Anlaß zu seiner giftigen Parodie des griechischen Heldentums in seinem Ärger über die übertriebene Verherrlichung der damals gerade erschienenen Iliasübersetzung von George Chappman zu suchen sei — mit dieser Ansicht trat ich an die Aufgabe heran, „Troilus und Cressida“ der Münchner literarischen Gesellschaft auf der Bühne lebendig vorzuführen; und je eingehender ich mich mit der Arbeit beschäftigte, desto mehr wuchs in mir die Überzeugung von der psychologischen Richtigkeit der Brandesschen Deutung, gegen welche die Einwendung gelehrter Gegner, daß das angebliche Liebesverhältnis Shakespeares zu Mary Fetton, einer Kammerfrau der Königin, welche alsdann von seinem angebeteten Freunde, dem jungen Lord Pembroke — an den bekanntlich die überschwänglichsten seiner Sonette gerichtet sind — verführt wurde, nach neueren Forschungen

gar nie bestanden habe, und die Erwägung, daß die Entstehung der Komödie vermutlich doch zu viele Jahre nach der Pembroke-Episode anzunehmen sei, gar nicht mehr ins Gewicht fallen. Wir wissen, daß „Troilus und Cressida“ am Globetheater im Jahre 1609 aufgeführt wurde, nachdem es kurze Zeit vorher bereits im Druck erschienen war. Da dies sonst nie vorkam, so muß angenommen werden, daß der Verleger das Manuskript auf unrechtmäßigem Wege erworben, und daß Shakespeare sich alsdann erst beeilt habe, das Werk auf die Bühne zu bringen, um nicht ganz um den Geldgewinn daraus betrogen zu werden. Für die Buchausgabe ihrer Werke erhielten die damaligen Dramatiker nämlich keine Honorare, und es lag infolgedessen den Dichtern auch durchaus nichts daran, ihre Dramen gedruckt zu sehen, da die Möglichkeit der Lektüre gerade für ihr feiner gebildetes Publikum den Theaterbesuch überflüssig machte; für das Recht der dramatischen Aufführung aber gab es verhältnismäßig gute Honorare. Für gewöhnlich schickten die Verleger Stenographen ins Theater, welche im Laufe mehrerer Vorstellungen — denn die Kunst der Kurzschrift war damals sehr unvollkommen — den Text des Werkes zusammenstahlen, natürlich durch viele Schreib- und Hörfehler entstellt. Daß „Troilus und Cressida“ als einziges von Shakespeares Stücken vor der Aufführung in



Druck erschien, läßt darauf schließen, daß das Manuskript vielleicht schon lange vorher vorhanden war, und daß der Dichter unachtsam damit umgegangen sei. Das würde einerseits die von Brandes angenommene Einwirkung der persönlichen bitteren Erfahrungen auf seine gehässige Verhöhnung weiblicher Liebestreue in seiner Cressida zeitlich möglich erscheinen lassen, andererseits aber auch — und das scheint mir viel wichtiger — die ganze Arbeit mehr unter dem Gesichtspunkt einer launischen Privatarbeit, ich möchte sagen, eines literarischen Juxes, erscheinen lassen. Wir wissen, daß die Londoner Bühne bereits eine andere dramatische Bearbeitung des damals, wie es scheint, recht beliebten Stoffes von „Troilus und Cressida" gesehen hatte. Shakespeare hat nun, wie er das ja fast immer getan hat, diese ältere Arbeit vorgenommen, um sie nach seinem Geschmack umzumodeln und für seine Bühne zu adaptieren. Das Erscheinen der George Chappmanschen Iliasübersetzungen 1603 dürfte für Shakespeare der unmittelbare Anlaß gewesen sein, sich an eine neue dramatische Bearbeitung von „Troilus und Cressida" zu machen. Seinen geläuterten Geschmack mochte die geschwollene und gekünstelte Sprache Chappmans zum ironisieren reizen (es findet sich eine Chappmansche Wortbildung in „Troilus und Cressida" wieder), und die arge Kränkung seines gerechten

Künstlerstolzes durch ein später erschienenes Pamphlet, welches Chappman auch als Dramatiker mit übertriebenem Lobe überhäufte und Shakespeare nur in weitem Abstand unter einigen ganz unbedeutenden, heute längst vergessenen Bühnenschriftstellern nannte, mag den letzten Anstoß gegeben haben, gerade die homerischen Hauptthelden mit solch tollem Hohne zu burlesken Possenfiguren zu verzerren. Man muß bedenken, daß Shakespeare ohne humanistische Bildung war, das heißt, daß ihm die klassische Anschauung von Heldentum, von Heiligkeit der Schönheit und Reinheit der Sinnenlust gänzlich fremd war, daß ferner Vergil sowie die spätrömischen und mittelalterlichen Dichtungen, welche die Briten von trojanischen Helden abstammen ließen, weit populärer waren als Homer. Die Blasphemie gegen Homer ist ihm also gar nicht so übelzunehmen, wie man sie den Textdichtern von Offenbachs „Schöner Helena" etwa übelnehmen dürfte. Aber schließlich ist auch die „Schöne Helena" in ihrer bubenhaften Nichtsnutzigkeit ein klassisches Werk zu nennen, und Shakespeare, dem weder der Geschmack seiner Zeit noch eine feinere Bildung verbot, in dem trojanischen Kriege etwas anderes zu sehen als die lächerliche „Geschichte eines Hahnreis und einer Hure", wie er selbst sagt, mußte sogar eher darauf verfallen, den Stoff parodistisch als würdig

erhaben zu behandeln. Er wollte seinen Witz mit seinem Grimm zugleich auslassen an diesen großmächtigen Helden, die sich da zehn Jahre lang um eine davongelaufene Ehefrau herumprügeln und es mit dem Mundwerk jeder mit zehn alten Weibern aufnehmen konnten. Mit dem Stück selbst hat er sich wenig Mühe gegeben, aber sein ganzes damaliges Selbst, vergrämt, geknickt, zu wilder Menschenverachtung aufgestachelt, wie es war, das verdichtete er in der Figur des Thersites. Mit den Augen des Thersites sah er nicht nur die homerische Welt, sondern auch seine eigene an. Überall sah er die plumpe Kraft über den freien Geist triumphieren, die dumme Masse die Einsamen, Eigengearteten überrennen, den eitlen Poseur über den schlichten Geradsinn echter Vornehmheit triumphieren, überall auch die äußerlich glänzenden Taten aus innerlich kleinlichen Beweggründen entspringen; und in dieser Stimmung sah er auch in der Liebe nur einen niedrigen Trieb, im treuergebenen heißentflammten Manne den dummen Jungen und im schwachen Weibe die Versucherin von Anbeginn, die personifizierte Sünde, die mit der Schlange Buhlschaft pflegt. Mit kranker Seele schuf er diesen Thersites, aber, Genie wie er war, schuf er das klassische Schimpfgenie. Wie sein Falstaff den Humor des Lumpentums, so bringt sein Thersites den Witz krankhafter Weltverachtung

zum großartigsten künstlerischen Ausdruck. Die Heftigkeit seiner seelischen Verstörung, die Wucht seines Grimmes brachte in die beabsichtigte Posse das tragische Element hinein. Der dumme Junge erschien ihm lächerlich, aber er wurde ihm unter den Händen zu einer rührenden Gestalt, einfach dadurch, daß er das bißchen Leichtsinn der witzigen, koketten, kleinen Cressida gar so bitter ernst nahm, und daß ihn sein dichterischer Genius für den Liebesjubel, wie für die Verzweiflung des guten Troilus Worte finden ließ, die an Schwung und bilderreicher Phantasie die Sprache seines Romeo widertönen läßt. Auch den Nestor wollte er offenbar nur als selbstgefälligen Schwätzer, den Ulysses als schlauen Fuchs und Ränkeschmied mit advokatenhafter Beredsamkeit und den Achilles als eitlen Poseur und geistige Null hinstellen und läßt sie dennoch in ihrem zumeist mit deutlicher Absicht übertriebenem Wortschwall köstliche Sentenzen und poetisch glänzende Perioden reden. Man möchte fast meinen, daß ihm bei solchen Stellen die Stimmung mit der Feder durchgegangen sei, daß er in der Freude über den gelungenen Fluß der poetischen Rede die Absicht der Parodie vergessen habe. Andererseits bezeugt gerade das vielfache Herausfallen aus dem Stil, ferner das Behagen, mit dem er seinen Pandarus und sogar Helena in Zoten sich ergehen läßt, zusammen-

gehalten mit der überaus lockeren Struktur der Handlung und der ganzen hastigen Nachlässigkeit des Aufbaues, daß man es mit einem in verdüsterter galliger Stimmung rasch hingeworfenen Gelegenheitswerk zu tun habe. So mag er es wohl, den Kopf noch heiß von der leidenschaftlichen Arbeit, seinen literarischen Freunden in der Kneipe zum „Meermädchen“ oder zum „Teufel“ vorgelesen haben, und sie mögen über die Zoten des Pandarus und den wilden Witz des Thersites gebrüllt und über die langen Reden der ernsthaften Charaktere ein wenig gegähnt haben. Dann wird Shakespeare, zufrieden, sein Mütchen gekühlt zu haben, das Manuskript, als er es mit klarem Kopfe noch einmal wieder durchlas, als zur Aufführung ungeeignet in irgend eine Ecke geworfen haben. Vielleicht haben es sich dann später Leute, die von jener Vorlesung gehört, einmal ausgeborgt, und so mag es in die Hände des Buchhändlers geraten sein. Einer gründlichen Durcharbeitung dürfte Shakespeare selber das Werk nicht mehr wert erschienen sein, er wird wohl nur gehörig daran gestrichen und es im übrigen einstudiert haben, wie es war, mit allen seinen offenbaren Schwächen, mit dem Minimum von Handlung in den ersten Akten, mit dem völligen Mangel eines irgendwie befriedigenden Schlusses. Das Stück scheint auch tatsächlich keine großen Erfolge gehabt zu haben, denn es

wird seiner später gar nicht mehr erwähnt, und nie wieder seit Shakespeares Zeiten hat sich ein Theaterdirektor seiner angenommen. Sein nachhaltigster Erfolg ist der gewesen, daß die große Rede des Ulysses über die „heilige Ordnung" in die Schullesebücher aufgenommen wurde und seither von allen englischen Gymnasiasten auswendig gelernt werden muß.

Diese Erklärungsweise ist nichts weniger als eine philologische, obwohl einige beglaubigte äußere Fakta den Anstoß dazu gegeben haben, sondern eine rein psychologische. Die seelische Verstimmung, das große Leid eines ächten Dichters pflegt sich, wenn er eine robust männlich empfindende Persönlichkeit ist, am liebsten in höhnischem Witz und in derber Zote zu entladen. Eine solche Gewaltsamkeit der Entladung wäre übrigens auch dem Charakterbilde des großen Dichters ebensowenig abträglich wie etwa die Wilddieberei, deren er sich in seinen Jünglingsjahren schuldig gemacht haben soll. (Eine Überlieferung, welche, nebenbei bemerkt, alle neueren englischen Forscher als „made in Germany" belächeln.) Aus bürgerlichen Tugenden, wohltemperierten Empfindungen und ästhetischen Katechismus-Qualitäten knetet man überhaupt keine großen Dichter zusammen. Ein Dichter, der von Berufs wegen genötigt ist, gleich Loge alle „Winkel der Welt" zu durchreisen, auf

die Sonnenhöhe edelsten Gefühls- und Gedankenaufschwungs ebenso wie in die schwärzeste Tiefe der Gemeinheit und des Lasters sich versetzen, alle menschlichen Leidenschaften nachfühlen zu können, ein solcher Dichter ist wahrlich ebensowenig zu einem bürgerlichen Lebenswandel, der seinem Pfarrer Freude macht, als zu einem künstlerischen Wohlverhalten verpflichtet, das vor den Augen seines ehemaligen Schulrektors bestehen könnte. Es gibt keine verkehrtere Betrachtungsweise für das Werk eines großen Toten als davon auszugehen, daß ihn beim Schaffen nur immer die erhabensten Gesichtspunkte geleitet haben könnten, und daß Schwächen, ja offenbare grobe Irrtümer und Geschmacksverirrungen ihm gar nicht passiert sein könnten. Der richtige Philologe interpretiert alles, was zu dem Schema, das er sich von dem zu erklärenden Meister entworfen hat, nicht paßt, aus dem Werk hinaus, und wenn er Scharfsinn genug dazu besitzt, so überzeugt er uns durch innere und äußere Beweise, daß die betreffenden Stellen des Anstoßes entweder von dem gesunden Menschenverstande bisher immer falsch aufgefaßt worden seien, oder gar, daß sie überhaupt nicht von der Hand des Dichters herrührten, sondern einfach spätere Fälschungen darstellten. Shakespeare bietet dieser Art von gelehrten Bearbeitern ein schier unendlich großes Feld für ihre Tätigkeit, und er

wälzt dem Bestreben, seinen Genius unter allen Umständen als über alle Menschlichkeit erhaben darzustellen, die größten Hindernisse in den Weg. Man hätte sich von der harten Nußknackerarbeit viel sparen können, wenn man im Auge behalten hätte, daß Shakespeare nun einmal kein Poet im Stile unserer modernen Atelierdichter in Sammetjoppe und Schlapphut, sondern ein mäßiger Schauspieler war, der in mühsamem Ringen ums tägliche Brot sich langsam zum Schauspielunternehmer hinaufgearbeitet hat, der auf Gelderwerb bedacht sein mußte, um die Verpflichtungen, die eine frühe törichte Heirat ihm aufgeladen, erfüllen und auch um einigermaßen mittun zu können in dem Kreise vornehmer Lebenskünstler, die für ihn den einzig ersprießlichen Umgang bildeten. Darum war er oft genötigt, rasch zu arbeiten, darum griff er so häufig zu älteren Stücken, um sie umzuarbeiten, darum endlich mußte er gewiß manche Arbeit auf die Bretter stellen, bevor sie seinem eigenen künstlerischen Gewissen noch vollständig genügte. Er war zunächst ein junger Abenteurer aus der Provinz, der ohne festes Ziel und ohne genügende Kenntnisse in irgendeinem Zweig, aber mit tausend tollen Plänen und mit lebhaftem Interesse und offenen Augen für alle Dinge dieser Welt sich nach der Hauptstadt aufmachte, um dort sein Glück zu suchen. Das Theater zog ihn mächtig an, das

romantisch angehauchte Lumpentum der Komödianten, auf das hier und da Gnadenstrahlen aus der hohen Welt des damals gerade so glänzenden und gebildeten Adels fielen, lockte ihn just so sehr, wie es noch heute manchen jungen Mann aus der Provinz verlockt, und wie von diesen manche, bei denen es zum großen Schauspieler nicht langt, nachher Theatergeschäftsleute, d. h. Direktoren, Agenten oder Stückefabrikanten werden, so wurde auch Shakespeare Theatergeschäftsmann; und da das Theaterwesen damals auf einer verhältnismäßig hohen Stufe der geistigen und sozialen Bedeutung stand, so konnte es dem blutvollen Renaissancemenschen zu einer hohen Schule aller Weisheit werden, deren ein Poet benötigt. Wir erleben es ja auch heute oft genug, daß die hohe Schule des Theaters aus ungebildeten leichtfertigen Mädchen der niedersten Herkunft große Weltdamen von bezaubernder Anmut des Geistes und vollendeter Sicherheit des Auftretens macht, wie es entlaufene Lehramtskandidaten und Badergesellen zu Männern von feiner geistiger Kultur modelt, die über ernste Fragen der Zeit ein verständiges Wort mitzureden wissen, und die, wenn sie von Haus aus dichterische Veranlagung mitbringen, über den akademisch geschulten wirklichen Dichter oft recht ansehnliche Vorteile erringen. Gerade der Umstand, daß Shakespeare praktischer Theatermann war, macht

das rätselhafte seiner Größe begreiflich, zu dessen Erklärung Leute, die das Wesen des Genies nicht verstehen können, den Geist des größten Gelehrten jener Zeit zu Hilfe rufen zu müssen glaubten. Er stand von Berufs wegen im täglichen Verkehr mit den feinsten Geistern seiner Zeit, indem er ihre Werke inszenierte und darin spielte. Er hatte reichlichere Gelegenheit als irgend ein gelehrter Stubenhocker, unter dem merkwürdigen Theatervolk und dem theaterfreudigen Publikum, das sich um sie drängte, Menschen von allen Arten, von allen Temperamenten, Leidenschaften und Sitten kennen zu lernen: vornehme Damen und lustige Dirnlein, junge Edelleute aus Familien, die dem Throne am nächsten standen, und verlotterte Kneipgenies im Stile des Sir John, bis hinunter zu verwogenen Gesellen, die heute vielleicht in der Kneipe mit den Komödianten verpraßten, was sie gestern als Straßenräuber mit geschwärzten Gesichtern reisenden Kaufleuten abgenommen hatten. Auf der Suche nach Stoffen lernte er dann allmählich einen großen Teil der Weltliteratur, soweit sie ihm wenigstens in Übersetzungen zugänglich war, kennen, und diese Lektüre ersetzte dem mit der unerhört vielseitigen und leichten Auffassungsgabe des Genies Ausgerüsteten reichlich historische, philosophische und andere Kollegien, Reisen und Quellenstudien. Dazu kam, daß er, wie das ächte



Genie fast immer, mit großem Fleiß und brennendem Ehrgeiz begabt war. So wenig wir also die weitumfassende Gedankenwelt Shakespeares oder die Schärfe seines oft sogar der Erkenntnis seiner Zeit vorauseilenden Geistes oder die künstlerische Vollendung seiner Form als unvereinbar mit dem Wesen eines gebildeten Theatergeschäftsmannes zu bestaunen brauchen, ebensowenig brauchen wir uns zu scheuen, das offenbar Minderwertige, Unfertige oder gar Mißglückte in seinen Hervorbringungen als solches anzuerkennen. Wir tun damit seiner Größe wahrlich keinen Abbruch, im Gegenteil, diese Größe wäre tatsächlich unbegreiflich, wenn jene Unzulänglichkeiten, die den Schöpfer als Kind seiner Zeit, als gehetzten Daseinskämpfer und als Untertanen seiner menschlichen Irrtümer und Leidenschaften zeigen, nicht da wären. Und was speziell „Troilus und Cressida“ betrifft, so wüßte ich nicht, warum ein solches rasch hingeworfenes unfertiges Produkt einer galligen Laune seiner Dichtergröße Abbruch tun sollte, besonders da gerade in diesem Werke sein genialer Witz, seine wunderbar feine Charakterisierungskunst, seine Sprachgewalt und seine goldenen Sentenzen verschwenderisch um sich streuende reife Weltweisheit so glänzend zur Geltung kommt, wie nur in den besten seiner sorgfältig ausgeführten Dramen. Gerade in diesen Tagen, während deren ich diese

Seiten niederschreibe, ist eine neue Bearbeitung des vielumstrittenen Werkes von Adolf Gelber in der Folge seiner „Shakespearischen Probleme" (Wien, Verlag von Karl Konegen) erschienen, welches in der Vergötzung unseres Genies das Tollste leistet, was bisher auf diesem Gebiete dagewesen ist. Gelber leugnet die Absicht der Parodie ganz und gar, stellt „Troilus und Cressida" hin als „eine hohe Tragödie von vollendetem künstlerischen Aufbau", als „ein Gedicht von den größten Leiden des Menschengeschlechts, worin er die Menschen am zärtlichsten liebte" und schließlich gar als „die früheste und innigste Vermählung der Antike mit dem nordischen Geist". Er findet, daß in dieser Tragödie von den Leidenschaften jugendlicher Völker, Kampf und Liebe, das klassische Ideal keineswegs in den Staub gezogen, sondern Homer vielmehr durchgeistigt, vervollkommnet und vollendet sei! Ich habe Achtung vor der glühenden Begeisterung, die Gelber seinem Shakespeare entgegenbringt, und vor der starken Phantasie, mit der er seine Ansicht zu beweisen sucht, aber wenn er in seiner Bearbeitung diese Ansicht dadurch unserem heutigen Theaterpublikum vermitteln will, daß er aus dem Text einfach alles herausstreicht, was ihr mit greller Deutlichkeit widerspricht, und dafür durch eigene Hinzudichtungen, welche nicht nur die Szenenführung,

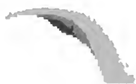
sondern auch den Gedanken- und Empfindungsinhalt gänzlich verändern, sich Beweise herbeizwingt, so halte ich dieses Verfahren denn doch für eine Kompetenzüberschreitung des Kritikers und Bearbeiters, für die es keine Entschuldigung gibt. Ein Bearbeiter darf, wenn er den nötigen Geschmack dazu besitzt, mit dem Text so frei umspringen, wie er will, um die oft unerträglich verblümte, überladene Rede dem heutigen Publikum verständlich oder den durch Zeitanspielungen rätselhaft gewordenen Witz genießbar zu machen; er darf streichen, was wir heute als Längen empfinden müssen, er darf Szenen umstellen, wo es die heutige Praxis des schwierigen Bühnenmechanismus erfordert — aber er darf n i c h t den Sinn im ganzen und im einzelnen in sein Gegenteil verwandeln, darf nicht, wie z. B. Gelber tut, Reden des Ulysses, Nestor und Agamemnon willkürlich untereinander vertauschen, Szenen hinzuschreiben, von denen kein Wort im Original steht, und durch Umstellen von Szenen und Szenenteilen in anderem Zusammenhang deren Sinn vollständig verändern. Die dem Dichter so überaus gelungene Figur des alten Nestor verschwindet bei Gelber bis auf einen nichtssagenden Rest. Die köstliche Kußszene im vierten Aufzug, wo Cressida dem griechischen Feldherrn vorgestellt wird, streicht er ganz. Den Ulysses und den Achilles macht er durch kühne Text-



fälchungen und Auslassung wichtigster Charakterzüge zu Idealgestalten, und den Troilus läßt er mit einer schönen Rede eigner Arbeit sterben, um der Tragödie einen Schluß zu geben. Es ist sehr schade, daß Gelber sich durch eine vorgefaßte Meinung von den idealen Absichten des Dichters sich zu solchen groben Fälschungen hat verleiten lassen, die nicht einmal den Zweck erfüllen, das Werk zu einem genießbaren Theaterstück zu machen, denn zur Erfüllung dieser letzteren Aufgabe wäre Gelber, der an Geist und Phantasie unsere philologischen Querköpfe wie auch unsere Durchschnittsregisseure weit überragt, sehr wohl fähig gewesen, wie seine szenischen Anordnungen an vielen Stellen — besonders im dritten Aufzug — deutlich beweisen.

Als Ludwig Ganghofer, der erste Vorsitzende der von mir Ende 1897 gegründeten Münchener literarischen Gesellschaft, zuerst mir den Vorschlag machte, „Troilus und Cressida", und zwar auf einer möglichst ächten Shakespearebühne, zur Aufführung zu bringen, war ich, wie ich gestehen muß, zunächst nicht allzu begeistert für diesen Plan. Ich bin beim Theater aufgewachsen und mit seinem innersten Wesen vertraut; daher wußte ich von vornherein, daß das Werk eines berühmten Dichters, von welchem sämtliche Theaterleiter der zivilisierten Welt seit nun fast dreihundert Jahren beharrlich

keine Notiz genommen haben, sicherlich nicht so leicht zu einiger Bühnenwirksamkeit zu bringen sein würde. Fast regelmäßig hat es sich gezeigt, so oft ehrgeizige Theaterleiter sich durch die Mahnung gelehrter Laien und Fanatiker bestimmen ließen, ein angeblich aus Mangel an Pietät oder Kunstgeschmack vernachlässigtes Werk der Vergangenheit auf die Bühne zu bringen, daß die Praktiker recht hatten. Den Instinkt für das Wirksame haben in der Tat fast ausschließlich die Praktiker, und unter diesen Praktikern haben wir doch auch hervorragend feine literarische Persönlichkeiten gehabt, einen Goethe, einen Immermann, Dingelstädt, Laube, Wilbrandt, Förster u. a. m. Keinem von ihnen ist es jemals eingefallen, einen Versuch mit „Troilus und Cressida“ zu machen. Als ich das Buch, mit dem Regieblaustift in der Hand, zum erstenmal durchgelesen hatte, legte ich es ziemlich mutlos beiseite. Ich konnte mich der Erkenntnis nicht verschließen, daß die Theaterdirektoren dieser letzten drei Jahrhunderte mit ihrer Vernachlässigung dieses Werkes recht gehabt hatten. Die hohe allgemeine Verehrung der gebildeten Welt für Homer erschwerte sicherlich von vornherein unserem Publikum die unbefangene Würdigung von „Troilus und Cressida“; allerdings hat diese selbe gebildete Welt die entzückende Blasphemie Offenbachs, „Die schöne Helena“, mit



einmütigem Jubel hingenommen, aber das war eben auch eine reine Parodie. Eine solche hat Shakespeare nicht geliefert, auch nicht liefern können, denn ihm fehlte ja der literarische Gesichtspunkt, unter dem wir Heutigen den Homer betrachten. Das Auf und Ab zwischen tiefem Ernst und grobem Spaß, zwischen boshafter Verunglimpfung und reinem poetischen Schwung mußte unser gebildetes Theaterpublikum ärgern und verwirren. Dazu kamen noch die allzu fühlbaren Mängel der nachlässig aufgebauten Handlung und die im Grunde geringfügige Bedeutung der Liebesgeschichte der beiden Titelfiguren für die Fabel des Stückes, welche doch in der Homerischen Episode vom Zorn des Achilles besteht; denn Troilus' Verliebtheit wird nur dadurch von einiger Bedeutung für das Stück, daß er sich als einziger auf die Seite des Paris schlägt und durch sein jugendliches Feuer auch den besonnenen Hektor dazu hinreißt, für die Fortsetzung des unseligen Krieges einzutreten, der nur dazu dient, einem verliebten Manne den Besitz seines geraubten Schatzes zu sichern. Weder der große Krieg der beiden Völker um den Besitz der Helena, noch der kleine Krieg zwischen Troilus und Diomedes um den Besitz der Cressida wird in dem Stück zum Austrag gebracht. Hektor fällt durch feigen Meuchelmord, und der baumlange Maulheld Achilles steckt befriedigt seinen Säbel

ein, während der arme Jüngling Troilus über Weiberfalschheit jammernd auf dem Schlachtfeld umherrast — das ist das ganze Ergebnis des Dramas. Hinterher noch das überaus rohe Schlußtableau: der Kuppler Pandarus apostrophiert in seiner Wut über die grobe Abfertigung, die ihm von Troilus zuteil wird, die im Theater anwesenden edeln Berufsgenossen, Dirnen und anderes Gelichter und verheißt ihnen seine ekelhaften Krankheiten als anmutiges Legat in seinem Testament! Und endlich noch der Mangel an dramatischer Steigerung innerhalb der einzelnen Akte — die zum Teil ausgehen wie die Dreierkerzlein — und der Mangel an sympathischen Figuren. Zwar sind auch auf der griechischen Seite alle Gestalten, mit Ausnahme der blassen Schemen Agamemnon, Menelaus, Kalchas, interessant, zum Teil sogar genial charakterisiert, aber keine von ihnen vermag jene starken Sympathien zu erwecken, von denen ein echter dramatischer Held lebt. Troilus ist ein lieber, dummer Junge, der sich sehr brav herumhaut und mit seiner feurigen Beredsamkeit uns auch das Herz warm macht, aber das Mitgefühl mit so einem kindisch verliebten und schnöde betrogenen armen Jungen stimmt niemals tragisch — es kann ein gewisses verwünschtes Lächeln niemals los werden — und das Dirnlein, das ihn verrät, ist von zu unbedeutender Lasterhaftigkeit, als daß

wir uns ethisch darüber ereifern könnten. Es ist eben nur ein tragikomisches Pech, welches den liebenswürdigen Schwärmer Troilus an dieses im Guten wie im Bösen gleich unbedeutende Mädchen geraten läßt.

Aus dieser ganzen Betrachtung geht hervor, daß dieses Stück Ingredienzien zur feinen Komödie, zur derben Posse wie auch zum Trauerspiel enthält, aber ohne Gewaltsamkeit in keiner dieser drei Gattungen völlig und rechtmäßig unterzubringen ist. Wie sollte man nun einem modernen Publikum, und gar dem auserwählten Kreis einer literarischen Gesellschaft, ein solches Ragout einigermaßen schmackhaft machen? Das war die Frage, über die ich mir lange den Kopf zerbrach. Ich las das Stück wieder und wieder. Ich verliebte mich allmählich in die vielen überaus köstlichen Einzelheiten, ich entdeckte immer mehr prachtvoll beobachtete Charakterzüge, immer mehr beißenden Witz, geistvolle Sentenzen, poetische Schönheiten des Ausdrucks und wurde so schließlich von einem brennenden Eifer erfaßt, all diese Kostbarkeiten zu retten, denn sie waren tatsächlich so gut wie verloren, weil man „Troilus und Cressida“ nicht einmal zu lesen pflegt. Ich fand zunächst, daß das Stück noch am ersten unter der Flagge „Tragikomödie“ segeln könnte — eine Flagge, für die ich sowohl in theoretischen Erörterungen als in

meinem eigenen dichterischen Schaffen schon manchen Tropfen edler Tinte verspritzt habe. Eine gute Tragikomödie nach modernen Begriffen kam dabei freilich nicht heraus, aber wenigstens brauchte ich mit dieser Bezeichnung den offenbaren Absichten des Dichters keine Gewalt anzutun. Ich ging nun daran, den Text festzustellen. Mit freundlicher Bewilligung der Verlagsbuchhandlung von Georg Reimer wählte ich die in der Ausgabe der deutschen Shakespeare-Gesellschaft enthaltene Übersetzung von W. A. B. Hertzberg dazu aus, verglich sie sorgfältig mit dem Original und stellte durch ausgiebige Striche und freie Verdeutschung einen in Vers und Prosa gleich sauberen Dialog her, der für unsere Schauspieler sprechbar und für unser Publikum verständlich ist. Die Frage der Inszenierung brauchte mich zunächst nicht zu beunruhigen, da die Shakespeare-Bühne mich ja aller Schwierigkeiten, die sonst der häufige Szenenwechsel bei Shakespeare bereitet, überhob. Wie sollte aber diese Shakespeare-Bühne aussehen? Das, was unser Münchener Oberregisseur Jocza Savits so benennt, ist, wie wohl allgemein bekannt, nur ein Kompromiß zwischen der ursprünglichen Einfachheit und unserer heutigen Bühnentechnik. Man sollte sie nicht Shakespeare-Bühne, sondern Sparbühne nennen; denn sie erfüllt tatsächlich nur den Zweck, Mühe und Kosten zu er-

sparen. Wollte ich eine historisch ächte Shakespeare-Bühne haben, so mußte ich mich an die von Karl Gädertz bekanntlich zuerst veröffentlichte Zeichnung des gelehrten holländischen Reisenden de Witt halten, welche das Innere des Londoner Swantheaters darstellt, und mußte mir danach das Globetheater, in welchem tatsächlich „Troilus und Cressida" 1609 aufgeführt wurde, mit Zuhilfenahme einiger Andeutungen, die sich bei zeitgenössischen Schriftstellern finden, zu konstruieren versuchen. Das war nicht allzuschwer. Wir wissen, daß der Globe gleich dem Swan ein oben offenes Sommertheater, aber etwas reicher ausgestattet und überhaupt vornehmeren Stiles war wie jenes. Es wird z. B. überliefert, daß das Dach des Bühnenhauses die Figur eines Atlas mit der Weltkugel gekrönt habe, auf welcher die Inschrift: „totus mundus agit histrionem" zu lesen gewesen, und daß der Anstrich der hölzernen Säulengalerien fast die Täuschung wirklichen Marmors hervorgerufen habe. Ich fand auch in dem Oberammergauer Zeno Diemer, dem bekannten Panoramamaler, einen Künstler, der mit Hilfe dieser Andeutungen und der de Wittschen Zeichnung eine durchaus glaubwürdige Dekoration vom Innern des Globetheaters für unsere Aufführung herstellte. Indem ich mir nun das Stück auf dieser Bühne inszeniert dachte, alle Auftritte

und Abgänge, die mögliche Gestaltung der Schlachtenszenen usw. erwägend, lösten sich für mich leicht genug die Zweifel und Fragen, die bisher bei uns über die Beschaffenheit der wirklichen Shakespeare-Bühne und ihre praktische Verwendung bestanden haben.

Die zu Shakespeares Zeiten übliche Gestaltung der Theater erklärt sich durch deren Abstammung von den Höfen großer Wirtshäuser. Zwei oder wohl auch gar drei hölzerne Galerien pflegten in solchen großen Herbergen und Ausspannungen um drei Seiten des Hofes herumzulaufen. Auf der vierten Seite stand dann das Stallgebäude mit seinen großen Toren, Dachluken und dem hohen, zum Kornspeicher bestimmten Giebel. An dieser Stallseite schlugen dann die herumziehenden Komödianten ihre Bretterbühne auf, die bis zu zwei Drittel des vorhandenen Raumes so in den Hof hineingebaut war, daß die Zuschauer nicht nur vor, sondern auch zu beiden Seiten der Bühne Platz fanden und außerdem von den Galerien herabschauen konnten. Als die Theater in London zu einer ständigen Einrichtung wurden, baute man nach diesen Vorbildern eigene Schauspielhäuser. Ein festes Bühnenhaus zunächst, welches genügende Räumlichkeiten zum Ankleiden für die Schauspieler, zur Aufbewahrung der Garderobe und Requisiten, desgleichen auch Wohnungen für das



Aufsichtspersonal enthielt. Dieses Gebäude war dreistöckig und in der Höhe des ersten Stockes mit einem von zwei Säulen getragenen Vordach versehen, welches bei den besseren Bühnen jedenfalls für Turm-, Balkonszenen und dergleichen benutzt werden konnte. Auch mögen wohl nicht beschäftigte Schauspieler und begünstigte Theaterhabitués gelegentlich aus den Fenstern der ersten Etage oder gar von dem Dache des Vorbaues herab dem Spiel zugeschaut haben. Zwischen den beiden Säulen, welche den Vorbau trugen, befand sich ein zum Auf- und Zuziehen eingerichteter Vorhang, und in dem durch ihn abgeschlossenen Raume wurden dann die Szenen gespielt, die in Kerkern, Grabgewölben, Hütten und anderen kleineren geschlossenen Räumen vor sich gingen. Die Ausstattung der Szene mit Tischen, Bänken und was sonst erforderlich war, konnte erfolgen, während auf dem Podium vor dem Vorhang gespielt wurde. Es führten aus dem Bühnenhaus in diesen abgegrenzten Raum zwei Tore, durch welche die Schauspieler ein- und aus gingen, und es dürfte eine allgemein übliche Annahme bestanden haben, daß das eine dieser Tore für die aus dem Haus, beziehungsweise aus dem Innern der Stadt, das andere für die von der Straße, beziehungsweise aus der Gegend vor der Stadt auftretenden Schauspieler bestimmt war. Während vor dem ge-

schlossenen Vorhang eine Szene spielte, konnten neu hinzukommende Personen einfach hinter den beiden Säulen hervortreten, ohne den Vorhang zu öffnen, denn an den beiden Flanken war dieser verandaartige Vorbau jedenfalls offen und das Podium sicherlich so breit, daß neben den beiden Säulen noch genügender Raum zum Vorbeischreiten blieb. Ich habe, um den nötigen Platz für das Orchester und die Komparserie zu gewinnen, das Podium von den beiden Säulen aus rechts und links bis an die unterste Galerie fortgesetzt, denn es ist überliefert, daß Shakespeares Orchester (aus zehn Mann, und zwar einem Lautisten, einem Pauker, vier Blechbläsern und vier Holzbläsern bestehend) rechts von der Bühne im Hintergrund plaziert gewesen sei, wahrscheinlich in den hintersten Logen der ersten Galerie. Da aber diese auf dem gemalten Hintergrunde natürlich perspektivisch verkleinert werden mußten, so konnte ich dort keine lebenden Personen unterbringen. Das dritte Stockwerk des Bühnenhauses ragte beim Swantheater und vermutlich auch bei den anderen feineren Bühnen über das Logenhaus hinaus. Es trug gleichfalls einen kleinen Balkon oder Erker, von welchem aus ein Trompeter eine Fanfare ins Land hinausschmetterte, welche dem Volke, das sich draußen im Gehölz erging, wo sich der Bärenzwinger befand, oder auch sich noch zu Schiff auf



der Themse herumtrieb, verkündete, daß das Spiel seinen Anfang nehme. Auf dem Dache wehte an Spieltagen eine Fahne mit dem Sinnbild des betreffenden Theaters. Es ist möglich, daß sich auf dem Globetheater eine plastische Darstellung des Atlas mit der Erdkugel befunden hat, doch scheint mir dies nicht sehr wahrscheinlich, weil eine solche etwa gar in Erz gegossene Figur denn doch wohl ein zu kostspieliger Luxus für die damaligen Theaterverhältnisse und auch wohl eine zu schwere Last für den gewiß nicht allzu wuchtigen Bau gewesen wäre. Bei meiner Aufführung am Gärtnerplatztheater mußte ich auf dieses dritte Stockwerk verzichten, da die Höhe der Bühne nur acht Meter betrug (höher sind überhaupt wohl nur wenige, ganz große Opernbühnen), und ausgewachsene Menschen in zwei Etagen übereinander agieren mußten. Den Atlas mit der Erdkugel habe ich dementsprechend als Freskogemälde auf der Hinterwand, nahe unter dem Ziegeldache des Bühnenhauses anbringen lassen. Die Umfassungsmauer des Zuschauerraumes schloß sich an das Bühnenhaus in Form eines Rechteckes mit abgerundeten Ecken an und gab dem Balkenwerk der beiden hölzernen Galerien, welche also das Logenhaus darstellten, die Stütze. Eine schräge Bedachung aus Stroh oder, wie im Globetheater, nachdem es einmal abgebrannt war, aus Ziegeln schützte das



Logenpublikum vor Regen. Rechts und links in der Umfassungsmauer befand sich je ein großes Einlaßtor, in welchem die Diener postiert waren, die das Eintrittsgeld erhoben. Dies war übrigens für die besseren Logenplätze recht teuer, bis zu acht Mark nach dem heutigen Geldwert. Dafür hatten es aber die Parterrebesucher um so billiger. Das Theater war damals so außerordentlich populär, daß sich zu den Vorstellungen selbst der schwersten Tragödien nicht nur der kleine Bürgerstand, sondern auch Matrosen, Lastträger und selbst allerlei verdächtiges Gesindel drängte. Diese Leute haben schwerlich mehr als einen Penny, nach heutigem Geldwert immerhin vierzig bis fünfzig Pfennig, bezahlt. Dafür mußten sie aber auch stehen, wenn sie nicht eigene Sitzgelegenheit mitbrachten. Im Hintergrund des Stehparterres befand sich ein großer, offener Bottich, in welchen die Leute ungeniert ihre Notdurft verrichteten und allen Unrat hineinwarfen. Natürlich verpestete dieser Bottich die Luft, besonders an heißen Tagen, entsetzlich, und es wurde von Zeit zu Zeit Genevre abgebrannt, um den Gestank zu beseitigen. Die Schauspielunternehmer wie auch das feinere Publikum gaben sich Jahrzehnte hindurch vergebene Mühe, diese abscheuliche Einrichtung zu beseitigen — das Volk ließ sie sich nicht nehmen. Gespielt wurde in diesen offenen Theatern zwischen drei

und sechs Uhr nachmittags; in den geschlossenen, wie z. B. Blakfriars, in den Klosterschulen und bei Hofe auch im Winter und bei künstlicher Beleuchtung.

Es gab für mich zweierlei Wege, das Problem der ächten Shakespeare-Bühne in einem modernen Theaterraum zu lösen: entweder ich mußte die vordere Öffnung der Bühne zum Hintergrund machen und das Podium über das Orchester hinweg bis in das Parkett hineinbauen. Das wäre aber nicht nur kostspielig, sondern auch unschön gewesen, und die verhältnismäßig tief unter dem Podium sitzenden Parkettbesucher hätten in zum Teil sehr unbequemen Stellungen hinaufschauen müssen, ohne doch die ganze Bühne zu übersehen. Der zweite Ausweg war der, das Podium auf der Bühne selbst zu errichten und Prospekt und Kulissen das Logenhaus vorstellen zu lassen. Ich entschloß mich für das letztere Verfahren, und damit war auch die Notwendigkeit gegeben, die gemalten Logen und das Parterre, das heißt den zu beiden Seiten des Podiums noch leer bleibenden schmalen Raum mit Publikum anzufüllen. Dieses Publikum mußte dann aber selbstverständlich mitagieren, wenn die ganze Darstellung nicht langweilig werden sollte. Und so kam ich dazu, ein von den Zuschauern zu spielendes Stück um „Troilus und Cressida“ herum zu schreiben. Das

bekannte, sehr lesenswerte Buch von Thornboury „Shakespeares England“ gab mir eine reiche Ausbeute von charakteristischen Schilderungen und Anekdoten über das damalige Leben überhaupt und das Betragen des Publikums im Theater im besonderen. Alles, was man in meinen Vor- und Zwischenspielen finden wird, beruht also auf wohl belegter historischer Überlieferung, und ich habe mich auch bemüht, die Ausdrucksweise einigermaßen Shakespearisch zu färben. Die Reden sind von mir englisch gedacht und dann ins Deutsche übertragen worden, und ich hoffe durch dieses Verfahren eine leidliche Ächtheit des Tones erreicht zu haben. Natürlich mußte hierbei auch die Theaterkonvention in dem Sinne walten, daß sich aus dem allgemeinen Stimmengewirr nur immer diejenigen Gespräche vornehmlich loslösen, welche für den Zuhörer Interesse haben. Die literarischen Unterhaltungen der jungen Lords mögen freilich etwas zu absichtlich anmuten, aber man wird mir das um des guten Zweckes willen verzeihen. Sie ersparen lange Vorreden und Abhandlungen und machen auch dem unvorbereitet ins Theater kommenden Zuschauer manche Seltsamkeit des Stückes und der Darstellung ohne weiteres verständlich *).

*) Diese meine Bearbeitung ist erschienen in Ph. Reclams Universal-Bibliothek Band 10 des „Bühnen-Shakespeare“.

Die Kostümierung darf natürlich nicht in unserem Sinne historisch sein. Zu Shakespeares Zeiten kannte man historisch ächte Trachten nur in den von Gelehrten inszenierten Festspielen bei Hofe, vielleicht auch in den Klosterschulen. Auf den öffentlichen Bühnen wurde dagegen immer im Kostüme der Zeit gespielt, wobei allerdings auf Pracht und Kostbarkeit der Gewänder viel Gewicht gelegt wurde. Es wird von fabelhaften Summen berichtet, die für einzelne Kostüme der Darsteller vornehmer Personen ausgegeben wurden. Aber es ist sicher, daß die Griechen und Trojaner in „Troilus und Cressida“ in der Tracht der ersten Regierungszeit König Jakobs, vielleicht auch noch in der zu Elisabeths Zeiten beliebten spanischen Hoftracht einhergingen und höchstens durch antike Embleme (d. h. antik im Sinne der Renaissance), als z. B. Helme, Schilde, Panzer, als griechische Helden gekennzeichnet waren. Eine weitere Folgerung der ächten Shakespeare-Bühne ist die Darstellung der Frauenrollen durch Männer, und ich habe diese Folgerung bei meiner Aufführung am Gärtnerplatz-Theater unerschrocken gezogen, trotz des heftigen Widerspruchs, den ich damit bei vielen Mitgliedern des Vorstandes der literarischen Gesellschaft fand. Zwar versteht es sich von selbst, daß wir heutzutage schwerlich viele junge Männer finden werden, die es in der Darstellung von

zarten Mädchengestalten mit den zu Shakespeares Zeiten für diese Rollen vorhandenen Kräften auch nur einigermaßen aufnehmen könnten. Damals wurden Schauspielerkinder von früh an für diesen Zweck geschult, und fast alle später berühmten Charakterdarsteller oder Komiker haben in ihren Knabenjahren Frauenrollen gespielt. Ältere Frauen wurden allerdings auch von erwachsenen jungen Männern dargestellt, denn es wird uns in einem Privatbriefe aus jener Zeit berichtet, daß sich einmal der Beginn einer Vorstellung verzögert habe, weil die Primadonna noch nicht rasiert war. Aber die Cressida ist sicherlich von einem vierzehnjährigen Knaben gespielt worden, wahrscheinlich gar nicht übel, sicherlich aber weitaus nicht so gut, wie heute diese Rolle von jeder besseren Schauspielerin dargestellt werden würde. Die weibliche Verkörperung gerade dieser Rolle hätte also unter allen Umständen einen falschen Zug in das kulturhistorische Bild, auf dessen Ächtheit es mir in allererster Linie ankam, hineingetragen, einen Zug, über welchen die Phantasie auch meiner literarisch gebildeten Zuhörerschaft nicht so leicht hinweggeholfen hätte, als wie über die derben Bewegungen und den schlecht verhehlten Baß der Cressida, die ich zu bieten vermochte. Mit der Besetzung der Helena und der Kassandra habe ich übrigens einen so glücklichen Griff getan, daß die Vortäuschung

der Weiblichkeit eine fast vollkommene war. Für die öffentliche Darstellung meiner Bearbeitung möchte ich aber selbst vorschlagen, zugunsten der Wirkung auf die Ächtheit zu verzichten und die Frauenrollen ruhig durch Damen darstellen zu lassen. Es muß alsdann der Phantasie der Zuschauer zugemutet werden, sich junge Männer unter den weiblichen Gewändern zu denken, und sie mögen dann im guten Glauben meinetwegen hinnehmen, daß die männlichen Frauendarsteller jener Zeiten tatsächlich so Vollkommenes geleistet hätten. Es ist meine Überzeugung, daß die Knaben, welche damals einen großen Ruf als Darsteller zarter Mädchenfiguren, wie Julia, Ophelia, Miranda, Perdita usw., genossen, nicht entfernt die Wärme des Gefühls und die Lieblichkeit der Erscheinung, womit eine gute Schauspielerin solche Figuren ausstattet, vorzutäuschen imstande waren, aber das Publikum der Zeit kannte es nicht anders, und daher ließ es sich natürlich auch durch eine für unsern Geschmack vermutlich höchst mangelhafte Darstellung solcher Gestalten überzeugen, rühren und begeistern. Es muß unbedingt diesen Darstellungen der Beigeschmack des Dressierten ebenso angehaftet haben, als wie wenn man talentvolle Kinder zur Darstellung von Erwachsenen, zum Ausdruck von Gefühlen und Leidenschaften abrichtet, die sie nicht haben und nicht begreifen

können. Es ist überdies auch ganz unzweifelhaft, daß selbst die berühmtesten Schauspieler jener Zeit, und das waren zumeist Komiker und Charakterspieler, uns keinen allzu großen Respekt abnötigen würden. Die Schauspielkunst ist ebenso sicher zum Besseren fortgeschritten wie der Geschmack des Publikums. Trotzdem aber dürfen die heutigen Darsteller dieser Tragikomödie beileibe nicht etwa eine besondere Wirkung darin suchen, daß sie auf dem ächten Shakespeare-Brettl im Stile von Schmierenkomödianten deklamieren und agieren; denn es ist festzuhalten, daß das damalige Publikum seine Schauspieler (wenigstens die Darsteller der Hauptrollen), bewundernswert fand und daß es doch nur die Absicht der Aufführung sein kann, auf ein heutiges Publikum einen Eindruck hervorzubringen, der demjenigen ähnlich ist, den die Aufführung vor dreihundert Jahren bewirkte. Es müssen also die Darsteller immerhin ihr Bestes geben und nur den Stilunterschied zwischen den meist derb komischen Prosa- und den poetischen Verspartien stärker hervorheben, als wir dieses dem heutigen Geschmack nach zu tun pflegen. Die Prosa war eine Konzession an das Parterre, das einen derben Naturalismus liebte und den Clown nicht lange entbehren mochte; ein Genie wie Shakespeare und geborener Realist dazu, vermochte freilich gerade diese Reden fürs Parterre zu

Meisterstücken feiner Charakterisierungskunst und glänzenden Witzes zu gestalten. Die gebundene Rede dagegen wendete sich an das vornehmere Publikum, und das war noch stark befangen in dem unter gelehrtem Einfluß stehenden Kunstgeschmack, der eine Überladung an Prunk der Sprache forderte, die gewiß auch den entsprechenden pathetischen Deklamationston in der Darstellung bedingt hat.

Es ist ganz selbstverständlich, daß durch das häufige plötzliche Wechseln zwischen dem hohen rhetorischen und dem derben naturalistischen Stil, durch das Kostüm und die primitive Szenerie die komischen Wirkungen des Stückes viel stärker herausgehoben werden als die ernsten, und zwar gerade bei einer guten stilgerechten Darstellung. Auch meiner im allgemeinen wohlgelungenen Aufführung hat fast die gesamte Kritik, in dem Bestreben recht gelehrt und Shakespeare-reif zu erscheinen, vorgeworfen, daß ich das edle Werk in eine Burleske verwandelt hätte. Das ist aber keineswegs meine Absicht gewesen; und wenn wirklich einige vom Dichter ernstgemeinte Szenen mit Lachen begleitet wurden, so lag das nicht an meiner verkehrten Absicht, sondern an den absonderlichen Bedingungen der Darstellung. Irgendeine der großen Tragödien Shakespeares in diesem historischen Stile, selbst von hervorragenden Schau-



spielern dargestellt, würde entschieden erstaunlich viel Komik zutage fördern. Darum wird auch jeder vernünftige Theaterleiter diesen Werken mit der ächten Shakespeare-Bühne vom Leibe bleiben. Das Wesen der Tragikomödie, als welche ich „Troilus und Cressida“ auffassen zu dürfen glaube, verträgt jedoch sehr wohl auch eine unfreiwillige Komik, und gerade darum bin ich der Meinung, daß dieses seltsame Stück für die heutige Bühne nur durch den Kuriositätsreiz einer historischen Darstellungsart gerettet werden könne.





Aus

Richard Wagners Liebesleben

(1895)





Mit derselben neidischen Lüsternheit, mit der der Proletarier in den schnödesten Machwerken der Hintertreppen-Literatur sich seine Wissenschaft über das intime Leben der reichen und vornehmen Welt erholt, um dann über deren allgemeine sittliche Verworfenheit angenehm beruhigt zu sein, mit derselben neidischen Lüsternheit stochert der Philister in allen Abwässern des Zeitungs- und Lakaienklatsches herum, um aus den aufgefischten Abfällen sich die Menschlichkeit der großen Geister scharfsinnig zu rekonstruieren. Ich weiß nicht, ob unter anderen Rassen das Wort „Genie" und „genial" auch wie bei uns den gewissen verächtlichen Beigeschmack besitzt; der deutsche Philister wenigstens, das ist sicher, verbindet damit die Vorstellung von sittlicher Minderwertigkeit und mehr oder minder erheblich gestörter Zurechnungsfähigkeit. Genial heißt auf deutsch ungefähr so viel als: halbverrückt, zerfahren, verlottert, unfähig zum soliden Haushalten mit dem

Erworbenen, gänzlich abgeneigt, Schulden zu bezahlen, dagegen stets geneigt, rücksichtlos die Rechte anderer mit Füßen zu treten und, besonders in erotischer Beziehung, den Jagdfrevel zum Lieblingssport zu machen. Ja, wenn der biedere Philister sich damit begnügen wollte, diese seine Umdeutung des Begriffes „genial“ kleinen Gernegroßen mit lächerlich herausforderndem Gebaren anzuhängen, so würde man ihm den Spaß gern gönnen; aber er läßt leider auch die wirklich Großen nicht ungeschoren, sondern an denen sein Mütchen zu kühlen, reizt ihn vielmehr über alle Maßen. Man hat ihn in der Schule gelehrt, daß es wahre geistige Größe ohne wahre Sittlichkeit nicht geben könne — und da er sich mit einer unvorsichtigen Kritik geistiger Leistungen in gebildeten Kreisen leicht lächerlich machen kann, so hält er sich mit seiner Verkleinerungssucht an das sittliche Gebiet. Denn was sittlich ist, weiß ja jeder: nicht mit dem Strafgesetzbuch in Konflikt kommen und kein unangenehmes Aufsehen erregen durch ungewöhnliche Handlungen im Bezirke des Familienlebens. Sich mit dem Philister auf eine Auseinandersetzung über den Begriff des Sittlichen einlassen zu wollen, wäre Torheit; denn wenn er imstande wäre, diesen Begriff so zu fassen, wie der freie Mensch, der sich das Recht zur sittlichen Selbstbestimmung in ernster Denkarbeit aus reinem

Willen heraus erworben hat, so wäre er ja eben kein Philister.

Kaum eines der wirklichen Genies der Neuzeit hat den Philister so sehr geärgert wie Richard Wagner. Die früheren Genies hatten ja ein viel kleineres Publikum als die heutigen, die sich einer ungeheuren gebildeten Masse gegenübersehen. Galilei und Giordano Bruno zum Beispiel hatten ihre Sache mit dem Klerus allein auszufechten, und selbst noch die drei Wiener Musikgenies vom Ausgang des 18. und Anfang des 19. Jahrhunderts, Mozart, Beethoven, Schubert, hatten es nur mit der Kollegenschaft und lokalen Koterien zu tun. Wagner dagegen geriet als der erste schöpferische Künstler großen Stils in die Epoche der Eisenbahnen, Telegraphen und der Preßfreiheit hinein, in die Zeit also, in der jede Neuigkeit und alle Weisheit der Welt für 20 Gutegroschen monatlich jedem Menschen, der lesen konnte, zur Verfügung stand, und in der folglich zum ersten Male in der Weltgeschichte die große Herde mitzureden begann. Was Wunder, daß der Mann, der sich von jeher jeglicher Beteiligung an den Festfreuden dieser Herde ferngehalten hatte, und von dem Worte stolzer Verachtung solcher Freuden bekannt geworden waren, dieser Herde, d. h. in diesem Falle dem großen Publikum, das Zeitungen liest und Theater besucht, in innerster Seele zuwider sein mußte.

Ich erinnere mich noch sehr wohl, wie man in den Sechzigerjahren des vergangenen Jahrhunderts und sogar noch weit in die Siebziger hinein, auch nach dem Ereignis von Baireuth noch, in diesem großen Publikum der Persönlichkeit Wagners gegenüberstand. Von seinen Werken waren nur „Der fliegende Holländer“, „Tannhäuser“ und „Lohengrin“ bekannt. An einigen Orten, künstlerischen Hauptstädten, wo gute Aufführungen erlebt worden waren, fingen diese Werke eben erst an, in gutem Sinne populär zu werden, indem die unvoreingenommene gebildete Jugend sich dafür zu erwärmen begann. Aber es waren doch immer nur einige wenige Enthusiasten, die durch dick und dünn mitzugehen sich getrauten und in gläubiger Inbrunst auf die neuen Offenbarungen des Genius warteten; alle die anderen, mochten sie gleich vor der unmittelbaren Wirkung des lebendigen Kunstwerkes, besonders in den Leistungen hervorragender Darsteller überwältigt sein, hielten sich hämisch vergnügt oder auch ängstlich an die kritischen Autoritäten, die dazumal Wagners Orchester für lärmend, seine Harmonik für ausschweifend und überladen, seine Melodik für schwerfällig und formlos, seine Anforderungen an die Stimme für unsinnig und verderblich erklärten. Und hinter diesen paar Werken stand eine menschliche Persönlichkeit, von deren Tun und Treiben, Wollen und Vollbringen die seltsamsten Nachrichten

in die Öffentlichkeit gedrungen waren. Der Mann, der in Paris sich elend durchgehungert hatte und doch erster Kapellmeister am Dresdener Hoftheater geworden war, hatte sich in scheußlicher Undankbarkeit gegen die Monarchie verschworen, als Anführer an den Barrikadenkämpfen von 48 teilgenommen, dann lange Jahre in der Schweiz, Italien, Paris und London gelebt, jedenfalls von fremdem Gelde, das er ohne Gegenleistungen skrupellos einstrich, um sich dafür in Samt und Seide, und zwar in einem keineswegs mehr normalen Geschmack zu kleiden.

Anstatt vernünftige Opern zu schreiben, im Stile derer, die doch tatsächlich schon so schöne Erfolge errungen hatten und auch ein schönes Geld einbrachten, schimpfte er auf anerkannte Berühmtheiten, wie Meyerbeer und Mendelssohn, auf die verrotteten, elenden Theaterzustände und ließ diese Schimpfereien sogar gedruckt erscheinen. Von Zeit zu Zeit tauchte er im Ausland als Konzertdirigent auf, ließ sich die lärmenden Ovationen überspannter Jünglinge und großer Damen mit hochmütiger Herablassung gefallen, verschwand aber immer wieder, anstatt die günstige Konjunktur vernünftig auszunutzen und seine Lebenshaltung auf eine solide Grundlage zu stellen, in die mysteriöse Einsamkeit seiner mit raffiniertem Luxus ausgestatteten Asyle, um Werke zu schaffen, die nach

dem Urteil wirklicher Sachkenner, staatlich approbierter Professoren, Hoftheater-Intendanten und dergleichen, geradezu unsinnig waren, nur aus Dissonanzen und wüster Chromatik mit ängstlicher Vermeidung jeglicher Melodie bestehend, für die Instrumente fast und für die menschlichen Stimmen ganz unausführbar. So sagten die Sachverständigen. Und dann erfuhr man auch schaudernd, daß dieser offenbar dem Größenwahn verfallene Musiker seine treue Gattin, die alles Elend mit ihm geteilt, verstoßen habe, und man munkelte, daß er auf Kosten des Gatten seiner Geliebten sein luxuriöses Leben führe. Endlich, nachdem ihm durch das Wohlwollen Napoleons III. und auf Betreiben der Fürstin Metternich eine großartige Aufführung des „Tannhäuser" in Paris ermöglicht worden, die aber ebenso glanzvoll durchfiel, wie sie inszeniert war, hatte dieser überspannte Mensch noch das unerhörte Glück, daß der jugendliche König von Bayern in schwärmerischer Begeisterung für seine Musik ihn als Gast in seine Residenz einlud, ihm alles gewährte, was seine ausschweifende Phantasie forderte, und ihm dadurch eine Machtstellung verschaffte, wie sie vor ihm kaum jemals ein Künstler besessen hatte. Kein Wunder, daß der Mensch, der die aufpeitschend sinnliche Musik des Venusbergs, der Tristan und Isolde geschrieben hatte, nun auch auf der Höhe seines Glückes in frevelndem Über-

mut sich vollends über Sitte und Ehre hinwegsetzte und einem seiner treuesten Freunde und eifrigsten Vorkämpfer einfach die Frau wegnahm, weil die ihm für seine damaligen Bedürfnisse just die richtige Gattin dünkte.

So ungefähr stellte sich Richard Wagner als Künstler und Mensch in den Augen des großen Publikums zwischen 1850 und 1876 dar. Der ungeahnte Erfolg des Bayreuther Unternehmens machte es eigentlich erst dem deutschen Herdenmenschen klar, daß es in diesem überspannten Musiker in der Tat den größten künstlerischen Genius des Jahrhunderts besitze, und es schmeichelte der patriotischen Eitelkeit, daß alle Kulturnationen diesem deutschen Opernkomponisten huldigten. Inzwischen waren ja auch die späteren Tondramen des Meisters „Der Ring", „Tristan" und „Die Meistersinger" trotz ihrer angeblichen Verrücktheit und Unaufführbarkeit Repertoirestücke aller großen Bühnen geworden und hatten sich nicht nur die Begeisterung der Auserwählten, sondern auch die scheue Hochachtung des großen Haufens zu erzwingen begonnen — aber noch immer verharrte der biedere deutsche Philister hartnäckig bei seiner vorgefaßten Meinung, daß man zwischen dem Künstler und dem Menschen Richard Wagner vorsichtig unterscheiden müsse. Die Genialität wurde selbst von den musikalisch Rückständigen zugegeben, eine gewisse verrückte

Abnormität als pikante Begleiterscheinung des Genies lächelnd geduldet, aber die sittliche Minderwertigkeit immer noch als eine leider Gottes feststehende traurige Tatsache beseufzt. An diesem Zustand der öffentlichen Meinung änderte auch das Erscheinen der vortrefflichen Glasenappschen und später der Chamberlainschen Biographie nichts; denn diese wurden doch fast ausschließlich von Leuten gelesen, die ohnedies schon unbedingte Wagner-Freunde waren, und die anderen, die sie in die Hand bekamen, zuckten nur die Achseln über diese Mohrenwäsche der Enthusiasten. Wie oft mag den wirklich Eingeweihten, den Vertrauten Wagners aus seinen Lebzeiten, den Auserwählten, die imstande sind, sich in das Seelenleben eines Ausnahmsmenschen hinein zu versetzen, schmerzlicher Ingrimm das Herz beklemmt haben, wenn sie all ihre Liebesmüh' um die Verteidigung des Menschen Wagner an dem Starrsinn der Herdenmenschen abprallen sehen mußten. Alles Schreiben und Reden half nichts: Wagner war und blieb der rücksichtslose Egoist, der kaltblütig über Leichen schritt, der Ehebrecher und Frauenräuber.

Nun endlich, zwölf Jahre nach seinem Tode, übernimmt der Meister selbst seine Verteidigung in einer Weise, der kein denkender Mensch widerstehen kann, und die schließlich auch wohl die Überzahl der nichtdenkenden Menschen allmählich

dazu zwingen wird, ihren Irrtum einzusehen und kommenden Geschlechtern ihren Wagner nicht nur als den größten Musiker seiner Zeit, sondern auch als einen in sittlicher Beziehung vorbildlichen Ausnahmsmenschen zu überliefern. Von Professor Dr. Wolfgang Golther in Rostock im Mai d. J. herausgegeben, erschien im Verlage von Alexander Duncker in Berlin und liegt bereits in zehnter Auflage vor das Buch „Richard Wagner an Mathilde Wesendonk". Tagebuchblätter und Briefe 1853 bis 1871. Dieses Werk nimmt nicht nur unter den bisher erschienenen Sammlungen Wagnerscher Briefe den ersten Rang ein, sondern gehört überhaupt zu den allerherrlichsten Offenbarungen einer edlen Menschen- und großen Künstlerseele, die die Menschheit besitzt. Es stellt auch den ersten sicheren Wegweiser durch das bisher der Allgemeinheit unbekannte Liebesleben Richard Wagners dar und ermöglicht es dem nachempfindenden Künstler und Psychologen, sich Wagners Stellung zum Weibe mit ziemlicher Sicherheit rück- und vorschauend klarzumachen. Die feinfühlige Frau, der Wagners leidenschaftlichste und zugleich edelste Liebe gegolten, hat der Nachwelt einen unschätzbaren Dienst erwiesen, als sie die an sie gerichteten wundervollen Briefe des Meisters nicht, wie dieser wünschte, vernichtete, sondern zur Veröffentlichung nach ihrem Tode bestimmte. Ich betrachte es selbst-

verständlich nicht als meine Aufgabe, an dieser Stelle eine kritische Anzeige des bedeutungsvollen Buches zu geben, ich will lediglich versuchen, von dem durch diese Briefe neu gewonnenen Standpunkte aus das Liebesleben Wagners zu beleuchten; ich will nicht durch Auszüge einem bequemen Leser das Studium des Werkes selbst ersparen, sondern vielmehr dessen Kenntnisnahme jedem zur Pflicht machen, der sich für das Thema ernstlich interessiert.

Man weiß, daß Wagner kein Wunderkind war; er hat sich normal und für einen Musiker sogar ziemlich langsam entwickelt, indem er sich zunächst so stark wie nur irgendein mittelmäßiger Epigone an berühmte Vorbilder anlehnte. Wagner als jungen Kapellmeister in Magdeburg und Riga, der mit jugendlichem Leichtsinn ein äußerst pikantes Sujet („Das Liebesverbot“ nach Shakespeares „Maß für Maß“) dichtete und komponierte und im Handumdrehen unter den unmöglichen Bedingungen eines schmierenhaften Theaterbetriebes auch zur Aufführung brachte, kann ich mir nicht anders vorstellen als wie einen der jungen temperamentvollen Draufgänger, wie sie immer beim Theater vorhanden waren und vorhanden sein werden. Die unbeugsame Energie und das ächt genialische, fast übergangslose Pendelschwingen der Seele vom Himmelhochjauchzen zur Todesbetrübtheit, die sich

durch das ganze Leben des Mannes als charakteristische Merkmale abheben, setzen unbedingt bei dem Jüngling starke erotische Bedürfnisse neben viel himmelstürmender Schwärmerei voraus. Wagner wird sich in seiner Magdeburger und Rigaer Zeit weidlich ausgelebt und der Tollsten einer gewesen sein. Aber sein Idealismus konnte in dieser im Theaterleben so billigen und flüchtigen „Liebe“ keine Befriedigung finden; zum Unterschiede von den normalen Weltkindern, den gedankenlosen Realisten und Egoisten, die ihres Daseins Sinn im Genuß finden, wird ihm schon damals der Genuß nichts, die Illusion alles gewesen sein. Und dieser junge Feuerkopf verheiratet sich bereits in seiner zweiten Stellung in Magdeburg mit dem ersten besten netten Mädchen vom Theater. Ohne Subsistenzmittel, ohne irgendwelche sicheren Aussichten für die Zukunft — rührend blöd wie nur irgendein blondgelockter, gottvertrauender Kandidat der Theologie. Die krasse Torheit dieser Jugendeselei beweist uns, daß Wagner trotz seines tollen Temperamentes damals ein grundehrlicher Bursche von zartem Gewissen und naiver Güte, nicht nur dummer Gutmütigkeit gewesen sein muß. Einem Theater-Kapellmeister mit einigermaßen imposanter Persönlichkeit — und die wird dem jungen Wagner, trotz seiner kleinen Figur und des starken Sächselns, sein Temperament und seine berufliche Tüchtigkeit

verliehen haben — wird ja beim Theater eine anmutige Liebelei so bequem gemacht wie sonst nirgends; es ist daher wohl anzunehmen, daß die kleine Minna Planer für ihn nicht so leicht zu haben gewesen war wie andere vor ihr, und daß sie ihn durch vertrauensvolle Hingabe, unter Ausschluß jeder frivolen Berechnung, gerührt habe. Er mußte wohl in Minna Planer ein Mädchen sehen, das er wirklich unglücklich machen konnte, wenn er es sitzen ließ und darum fühlte er sich in seinem Gewissen verpflichtet, sie zu heiraten — das ist reiner jugendlicher Idealismus. Das Unglück von hundert Minna Planers wiegt aber nicht das Leiden eines einzigen ganz großen Schaffenden auf. Doch das konnte Wagner damals nicht wissen, daß er so ein großer Einziger sein würde; er war einfach ein talentvoller junger Mann mit einem sittlichen Kern, und er handelte dementsprechend: töricht aber anständig. Und aus dieser anständigen Torheit sollte ihm die Tragödie seines Lebens erwachsen.

Wagner nahm seine junge Frau von Riga mit nach Paris. Was konnte ihm Minna Planer in Paris bedeuten? Sie konnte ihm hungern helfen und ihn vor den Verlockungen des Sünden-Babels behüten. Nun, den letzteren Zweck hätte dem jungen Draufgänger wohl allein schon seine Armut erfüllt, denn die Sünde ist kostspielig in Paris, wenigstens für einen hinterwäldlerisch angezogenen,

eckigen jungen Mann mit schlechten Manieren, der außerdem so gut wie gar nicht Französisch sprechen kann. Aber daß Minna Wagnern hungern half und getreulich in seiner Dürftigkeit mit aushielt, ohne ihm davonzulaufen, das wird ihr von sentimentalen Gemütern hoch angerechnet und für den Mann daraus die Verpflichtung abgeleitet, sein Leben lang der Frau solche Guttat nicht zu vergessen. Wenn wir aber die Sentimentalität beiseite lassen und die Frage ein wenig anders stellen, so sieht auch die Antwort sehr anders aus. Was soll so eine Minna, solch ein Nichts, an der Seite eines um hohe Ideale hart ringenden Mannes anders tun als willenlos und ergebungsvoll (wenn auch sicherlich nicht klaglos) sein Schicksal mit ihm teilen? Die Versuchung zur Untreue ist schwerlich jemals an Minna Wagner herangetreten, denn sie hat weder, außer ihrer Jugend, körperliche Reize, noch Geist, noch Temperament besessen; und sich auf eigene Füße zu stellen, war ihr ganz unmöglich, denn sie besaß weder Energie noch irgendwelches Talent dazu, sich in der Welt durchzusetzen; sie war mit einem Wort keine Persönlichkeit, sondern eben nur ein Lebewesen weiblichen Geschlechts, dem es, wie allen ihresgleichen, von vornherein Bestimmung war, geschoben, geschoben und verbraucht zu werden.

Es ist wunderlich, daß solche weiblichen Nichtse

verhältnismäßig häufig von Künstlern, zumal von Dichtern in der kurzen Traumblüte ihrer lilienhaften Jugend entdeckt, verhimmelt und — geheiratet werden. Monatsengel möchte ich diese unheimlichen Wesen nennen, denn sie sind einmal vier Wochen lang hübsch, vielleicht sogar schön gewesen als junge Mädchen, und in dieser Zeit hat ihnen der Zufall so einen Phantasten in den Weg geführt, der ihnen Flügel andichtete und sie zum Engel ernannte. Ihr weiblicher Instinkt gibt ihnen meist das richtige Verhalten gegen ihre Anbeter ein; sie sind kühl und stumm wie die Fischlein im See und beschränken sich darauf, im Wasser ihre Unbedeutendheit nur sacht zu plätschern und ihre bunten Schuppen in der Sonne glitzern zu lassen. Da Künstler, und Dichter in Sonderheit, bekanntlich erheblich dümmer sind als alle übrigen Männer, sobald die vernünftigen Forderungen des praktischen Lebens in Frage kommen, und da ferner mit dieser Art von Dummheit auch die treuherzige Ehrlichkeit in gleichem Verhältnis sich steigert, bis zum sittlichen Fanatismus zuweilen, so werden diese Monatsengel von ihnen geheiratet — oft sogar, nachdem ihr Monat schon längst vorbei ist! Es gibt Mädchen genug, die das Zeug zu ächten Künstlergattinnen in sich haben, beweglichen, entwicklungsfähigen Geistes, voll Temperament und köstlichen Leichtsinns, phantasiebegabt und dabei

doch in praktischen Dingen rasch zugreifend und instinktiv das Richtige treffend. Solche Weiber sind Persönlichkeiten, d. h. sie bedeuten für sich selbst etwas; dem Manne, den sie verstehen und den sie lieben, sind sie wertvolle Mitkämpferinnen; sie können auch treu ausharren und dulden, aber nicht jammernd mit den Händen im Schoß, sondern indem sie den Gatten ihrer Wahl durch ihren Leichtsinn aufheitern, durch ihre gesunde Zuversicht seine Widerstandskraft stärken, indem sie ihm den Ausweg aus der Bedrängnis suchen helfen oder womöglich gar sich mit eigener Kraft eine Bresche ins Freie schlagen. Aber seltsamerweise werden diese einzig möglichen Mädchen gerade von denen, für die sie vorbestimmt erscheinen, nicht geheiratet. Der Idealismus dieser Mädchen treibt sie, sich dem Manne, den sie lieben, ohne langes Bedenken hinzugeben, und darum — hat man nur ein Verhältnis mit ihnen!

Ich kenne zahlreiche solcher Künstlerehen, in denen ein Monatsengel einem hochstrebenden Manne für sein ganzes Leben zum Verhängnis geworden ist. Alle diese Ehen sehen sich zum Verwechseln ähnlich: der geist- und temperamentlose Engel verblüht weit rascher als jede andere hübsche Jugend, und eine Aufwärtsentwicklung ist bei dieser Sorte Frauen ausgeschlossen — im Gegenteil: je älter sie werden, desto aufdringlicher machen sich die besonderen Anschauungen, die Manieren und die

Redeweise der Kreise, denen sie entstammen, bemerkbar. Die einzige geistige Entwickelung, die sie durchmachen, pflegt im Nachschwätzen einiger gebildeter Redensarten zu bestehen, die sie in ewiger Wiederholung zur Verzweiflung des Gatten bei jeder passenden und unpassenden Gelegenheit vorbringen; denken und urteilen lernen sie natürlich niemals, und die geistigen und sittlichen Qualitäten ihres Gatten vermögen sie nicht anders abzuschätzen, als nach dem Verdienst, den er heimbringt, und nach den äußeren Ehren, die ihm die Welt zuteil werden läßt. Gegen die Not wissen sie sich nur durch Jammern und Wehklagen zu wehren, in Glanz und Wohlleben aber versagen sie noch kläglicher, denn sie haben kein Stilgefühl und Anpassungsvermögen; sie machen sich durch Geschmacklosigkeiten lächerlich und hindern dadurch den Mann, sich frei und fröhlich in der Gesellschaft zu bewegen, die ihm gebührt. Sie haben dem Manne absolut nichts zu geben, verlangen aber als selbstverständliche Gegenleistung seine stille Duldung all ihrer Schwächen und Torheiten, seine unverbrüchliche Treue und schließlich gar volle Teilnahme an seiner gesellschaftlichen Ehrenstellung. Zufrieden ist diese Art Frauen nie, weil sie nicht den Humor besitzt, die kleinen Widerwärtigkeiten und großen Unvollkommenheiten des Daseins lächelnd hinzunehmen — und eifersüchtig ist sie immer,

diese Art! Ganz natürlich, denn sie weiß wohl, daß das, was sie ihrer ehelichen Pflicht genügen nennt, mit den Entzückungen, denen die Quellen aller höchsten Kunst entspringen, nicht identisch sein kann. Darum haßt sie jedes intelligente und einigermaßen ansehnliche Weib, das in ihres Gatten Nähe kommt, und verfolgt diesen mit unablässigem Verdacht, mit Spionage und unbegründeten Tränen oder Wutausbrüchen.

Es ist kein Zweifel darüber möglich, daß Wagnern die ungeheure Torheit seiner Heirat sehr bald klar wurde. Er schaffte sich in Paris einen Hund an — der mußte ihn trösten über die trostlose Öde seiner Ehe. Für einen Mann von trotziger Eigenart ist ein guter Hund immer eine bessere Gesellschaft als die meisten Menschen. Aber der Hund starb ihm, und er blieb mit seiner Minna in Paris allein! Furchtbares Schicksal! Tapfer aß er die Suppe aus, die er sich eingebrockt hatte, er duldete seine Minna weiter, er begegnete ihr mit Güte und Nachsicht, er mühte sich in schmachvoller Arbeit ab, um sie mit zu ernähren. Und dann kamen endlich die besseren Zeiten — Minna wurde Frau Hofkapellmeister in Dresden. Rienzi, Holländer, Tannhäuser wurden aufgeführt. Wagner war eine Berühmtheit geworden und Minna an seiner Seite vielleicht einigermaßen zufrieden — ich weiß es nicht. Es ist möglich, aber nicht sehr

wahrscheinlich, denn sie wird in dieser Zeit, als die „Gesellschaft“ den erfolgreichen Künstler schmeichelnd umdrängte, als er mit hinreißenden Frauen, wie der dämonischen Sängerin Schröder-Devrient, mit niedlichen Pagen und Ballettratten täglich zu verkehren hatte, Qualen der Eifersucht erduldet und ihn gewiß nicht damit verschont haben. Die Frage, ob dieser Verkehr für Wagner eine Versuchung bedeutet habe, ob er seiner Gattin treu gewesen sei, ist für die Beurteilung des Menschen Wagner ziemlich belanglos, denn sein inneres Wesen hätte ein rasches Erraffen leicht gebotener Genüsse schon damals nicht mehr berühren können. Wohl war er allen praktischen Fragen gegenüber noch weltunklug wie ein Kind, aber innerlich, d. h. als Künstler wie als sittlicher Mensch, war er durch die Pariser Leidenszeit bereits reif geworden.

Er war schon damals der große herbe Pathetiker, dem alle Schaffenskraft aus dem Leiden quoll; das bloß anmutig Erfreuliche, das Spielerische hatte für ihn als Künstler bereits Wert und Bedeutung verloren. Es ist doch wohl anzunehmen, daß bei einem Manne, bei dem Künstlerisches und Menschliches so völlig eins waren, sich diese Verachtung des bedeutungslos Anmutigen, des leichten Sinnenreizes auch in seiner Bewertung des Erotischen geltend gemacht habe. Wagner war niemals ein Damenmann oder gar ein Salonmensch. Wohl

besaß er Witz, Humor und eine glänzende Unterhaltungsgabe, aber nur, wenn er unter seinesgleichen war, vor einem Publikum zum mindesten, das gut zuzuhören verstand und ihn nicht durch albernes Mitreden und Besserwissenwollen erboste. Aber Flirten, Kokettieren, Zumundereden, das war ihm unmöglich, dem Manne, der alle Dinge toternst nahm die ihm nahe gingen, und die übrigen mit souveräner Verachtung oder mit überlegenem Humor behandelte. Solche Männer sind für die kleinen Mädchen vom Theater unheimlich und für die gewöhnlichen Damen der Gesellschaft unmöglich. Wohl wäre Wagner schon damals für die große Leidenschaft reif gewesen — aber wir wissen nichts davon, daß ihm zu der Zeit eine Frau von Bedeutung begegnet wäre. Über die Periode der leichtsinnigen Verhältnisse war er längst hinaus.

Und nun kam das Sturmjahr 1848. Daß Wagner mit in den Strudel des allgemeinen Freiheitstaumels hineingerissen wurde, war eigentlich selbstverständlich, obwohl er damals kein unklar schwärmender Jüngling mehr war. Es ist sehr wohl denkbar, daß eine kluge, künstlerisch veranlagte Frau ihn vor der Torheit, selbst mit auf die Straße zu gehen und sich an den Krawallen zu beteiligen, hätte zurückhalten können. Seine Minna wird ihn sicherlich auch mit allen ihr zu Gebote stehenden Mitteln davon abzuhalten versucht haben,

aber diese Mittel waren eben nur geeignet, Öl ins Feuer zu gießen. Wenn in solchen Momenten hochaufwogender nationaler Begeisterung eine beschränkte Frau den bedeutenden Mann durch kleine Nützlichkeitserwägungen, Jammern über entgehende Vorteile und kindische Angst davon abzuhalten sucht, die gemeinsame Gefahr mit den ehrlichsten und besten der denkenden Volksgenossen zu teilen, so muß sie das Gegenteil erzielen. Für Wagner, den Künstler erhabenen Stiles, war es eben so selbstverständlich, daß er von Gesinnung eingefleischter Aristokrat, wie, daß er in der Feierstunde, als endlich aufflammende Begeisterung den geknebelten Deutschen zu einer wütenden Kraftanstrengung aufstachelte, an der Seite der Freiheitskämpfer zu finden sein mußte. Der ächte Künstler wird immer da zu finden sein, wo ächte Begeisterung auflobt — schon deshalb, weil ächte Begeisterung Schönheit ist. So ist es denn keineswegs verwunderlich, daß es den Heldenanbeter und Individualisten Wagner, obwohl er des Königs Brot aß, nicht im Hause litt, als draußen auf der Gasse das Volk aufstand, um gegen diesen König als einen Vertreter des damals allgemeinen Systems der Unterdrückung geistiger Freiheit zu demonstrieren. Was kümmerte es ihn, ob vielleicht später, wenn die Republik erklärt war, statt des v i e l l e i c h t bornierten Einzelnen die s i c h e r bornierte Mehrheit

die Macht in die Hand bekam? Vorläufig war eine schöne Begeisterung und eine Möglichkeit vorhanden, ein Joch abzuschütteln, an dem er seufzend mitgetragen hatte. Also mußte er dabei sein. Der Aufstand wurde unterdrückt und der Steckbrief gegen den ehemaligen Königlichen Hofkapellmeister erlassen. Er mußte fliehen.

Nun kam die Zeit des Exils — fünfzehn lange Jahre der Verbannung aus dem Vaterlande, des härtesten Kampfes um die Existenz während der Arbeit an künstlerischen Riesenwerken, deren materielle Verwertung, ja deren Aufführbarkeit überhaupt unter den bestehenden Verhältnissen fast als unmöglich erscheinen mußte. Aus dieser Zeit des Exils besitzen wir in zwei Bänden den Briefwechsel Wagners mit Liszt. Von Wagners Seite ein unablässiges, bald dumpf resigniertes, bald wild sich aufbäumendes Klagen über seine materielle Bedrängnis — von Liszts Seite ein unendlich geduldiges, liebevolles Trösten, unablässiges Bemühen zu helfen im kleinen wie im großen. Wirklich, es könnte einem oft in diesen Briefen von seiten Wagners des Jammerns und Wehklagens zuviel werden; es will einen oft verstimmen, daß er alle materiellen Sorgen auf die Schultern des weltgewandten Freundes zu wälzen sucht, der selbst weder ein Krösus noch ein Finanzgenie war. Es ärgert einen, daß in diesem Briefwechsel so häufig

den wundervoll klaren Erörterungen bedeutendster Gegenstände geradezu kindische Vorschläge zu Pumpversuchen und lächerlich unmögliche Pläne zu phantastischen Finanzoperationen sich finden. Liszt verschafft Wagnern mit großer Mühe einen Verleger, der bereit ist, einen anständigen Vorschuß auf ein schwer verkäufliches Werk zu zahlen — Wagner stößt diesen Verleger vor den Kopf und macht seinem Herzen gegen den schnöden Schacher in kräftigsten Ausdrücken Luft; oder Liszt vermittelt dem Freunde eine Reihe von Konzerten in London, Paris und anderswo, die ihm ein anständiges Stück Geld einbringen — Wagner tobt in seinen Briefen über die Schmach, der er preisgegeben werde, trotz der rauschenden Ovationen, die ihn überall umbrausen, wo er den Dirigentenstab schwingt. Er hat kein irgendwie berechenbares Einkommen: hie und da mal 20 Dukaten Aufführungshonorar für seine älteren Opern, dürftige Bezahlung für Zeitungsartikel, äußerst seltene Vorschüsse von Verlegern und ein paarmal eine einigermaßen reichliche Geldzufuhr aus den Weltstädten des Auslandes; aber nichts Bestimmtes, kein Pfennig auf einen bestimmten Tag sicher fällig; und trotzdem tut Wagner niemals einen Schritt, um dieser Misere gründlich abzuhelfen, d. h. eine feste Stellung im Auslande zu erringen, trotzdem richtet er nicht seine Lebenshaltung nach

dem wahrscheinlichen Durchschnitt seines Jahreseinkommens ein, sondern steigert widerstandslos seine Ansprüche an ästhetisch verfeinerten Luxus in der Ausgestaltung seiner Wohnräume, schleppt seinen Erardflügel zwischen der Schweiz, Italien und Paris mit herum, kleidet sich bei der Arbeit in Samt und Seide, wohnt in Venedig in einem Palast und in Luzern in dem teuern Hotel Schweizerhof monatelang und hält sich daselbst sogar ein Reitpferd; er arbeitet nur was und wann es ihm behagt, ohne irgendwelche Rücksicht auf die Verwertbarkeit; jede Kleinigkeit, sei es ein Regentag, sei es ein hämmernder Schmied, stört ihm die Stimmung; zudem wird er mit den Jahren immer kränklicher und hypochondrischer; die Frau kränkelt auch ewig — er gebraucht die Kur, sie muß in jenes Bad — — und was es kostet, muß geschafft werden: „Freund Liszt, hilf Du, lasse den Klingelbeutel bei den deutschen Fürsten herumgehen, die den Steckbrief wider mich alljährlich erneuern, ersinne irgend etwas Vernünftiges oder Unvernünftiges, schlage wie Moses auf den Fels, daß Geld für mich herausfließe, oder schlage auch meinetwegen, ein zweiter Simson, Juden und Philister pêle mêle mit einem Eselskinnbacken tot, plündere sie aus — und schicke mir postwendend den Betrag. Weiß denn das deutsche Volk nicht, daß ich an der Arbeit bin, zu seinem unsterblichen



Ruhme ewige Werke zu schaffen, und daß es die verfluchte Pflicht und Schuldigkeit hat, mir dabei die materielle Unterstützung zu gewähren, die ich brauche?"

Das ungefähr ist der Tenor der Wagnerschen Briefe an Liszt, soweit sie sich auf seine ewigen finanziellen Nöte beziehen. Mit gutem Recht darf der solide Durchschnittsmensch solches Gebaren Wagners anmaßend und unverschämt nennen. Aber — kann es denn ein verschämtes Genie geben? Hat Wagner sich jemals über sich selbst getäuscht, hat er die Richtung seiner Begabung und das Maß seiner Kräfte jemals verkannt, hat er nicht immer ganz genau gewußt, was er wollte und das Gewollte zur herrlichsten Vollendung gebracht, hat er nicht wirklich dem deutschen Volke zu seinem unsterblichen Ruhme ewige Werke geschaffen? Das ist der springende Punkt; wenn er zur Lösung seiner großen Lebensaufgabe eines Erardflügels und eines mit Atlas gefütterten Schlafrockes bedurfte, nun gut, so mußten sie ihm zur Verfügung gestellt werden, diese Dinge — gleichgültig, auf wessen Kosten, und die kindliche Naivetät, die in der kategorischen Forderung der ihm notwendig gewordenen Subsistenzmittel liegt, ist aus der Psychologie des Genies heraus zugleich überaus natürlich. Ebenso natürlich ist es freilich auch, daß die Mitwelt solche Forderungen nicht honorieren

kann, denn erst die Nachwelt ist imstande zu ermessen, ob sie berechtigt waren. Solange Wagner noch Hofkapellmeister mit einem bescheidenen, aber sicheren Einkommen war, dachte er nicht daran, ausschweifende Ansprüche für seine äußere Lebenshaltung zu stellen; er hätte auch wahrscheinlich noch weiter Opern komponiert, deren szenischer Apparat den vorhandenen Bedingungen der Dresdener Bühne angemessen war, und die gute Partieen für die dortigen Gesangskräfte enthielten. Erst die Leiden des Exils, die Vereinsamung, die Hetze von Ort zu Ort, die Not, die Verkennung und Verleumdung peitschten seinen Trotz zu der kolossalen Kraftbetätigung auf, allen Instinkten der Masse, allen praktischen Möglichkeiten und aller bisherigen künstlerischen Erfahrung Hohn sprechende Werke zu schaffen, nur zur Befriedigung seiner selbst und zur Freude einiger ganz, ganz Weniger.

Im Sommer 1854 schreibt Wagner an Liszt: „Ich habe erkannt, daß wir mit dieser Welt nichts gemein haben. Wer verstand denn mich? Du — und kein anderer! Wer versteht denn jetzt Dich? Ich — und kein anderer! Sei deß gewiß, Du hast mir zum ersten und einzigsten Male die Wonne erschlossen, ganz und gar verstanden zu sein . . . Was will ich denn anderes noch, nachdem ich dies erlebt habe? Laß zu dieser Wonne noch die Träne eines lieben weiblichen Wesens fließen — was dann

noch? — O, verstümmeln wir uns nicht selbst so: Beachten wir die Welt nicht anders als durch Verachtung; nur diese gebührt ihr: aber keine Hoffnung, keine Täuschung für unser Herz auf sie gesetzt! Sie ist schlecht, grundschlecht; nur das Herz eines Freundes, nur die Träne eines Weibes kann sie uns aus ihrem Fluche erlösen.“ Zum erstenmal in diesen von innigster Vertraulichkeit überfließenden Briefen ertönt hier der Sehnsuchtsschrei des einsamen Künstlers nach dem verstehenden, liebevollen Weibe. Und im Sommer 1854 war es, wo er in Mathilde Wesendonk, deren Bekanntschaft er schon ein paar Jahre früher gemacht hatte, dieses vielleicht niemals bewußt gesuchte, aber innerlich sicherlich stets ersehnte Weib fand.

Richard Pohl schreibt in seinen Erinnerungen: „Mit der Familie Wesendonk verkehrte Wagner täglich: sie wohnten Haus an Haus. Frau Wesendonk, eine schöne Erscheinung, eine weiblich anmutige und poetisch sinnige Natur, übte auf den Meister einen ersichtlich anregenden Einfluß. Ihr gegenüber mußte Wagners schnell gealterte Gattin Minna mit ihrem ziemlich nüchternen, gutmütigen, aber hausbackenen Wesen freilich sehr im Schatten stehen. In Wagners Gegenwart verhielt sie sich meist still; wenn man sie aber allein traf, machte sie ihrem Herzen Luft. Sie konnte absolut nicht verstehen, wie ihr Gatte sich jahrelang mit Pro-

jekten trug, die nicht die geringste Aussicht auf Verwirklichung hatten. Von den „Nibelungen“ hoffte sie nichts. Kompositionen, die überall Aufnahme finden könnten und auch pekuniäre Erfolge bringen würden, wären ihr viel lieber gewesen. Daß diese beiden Naturen nicht harmonieren konnten, sah man auf den ersten Blick; daß früher oder später eine Trennung ihres ehelichen Zusammenlebens erfolgen müßte, war unschwer zu prophezeien.“ Und es war Frau Minna selbst, die die Katastrophe herbeiführte, nicht etwa das rücksichtslose Temperament ihres Gatten. Wagner hatte all die Jahre über eine wahre Engelsgeduld bewiesen, er hatte sich auch in der Verbannung mit dieser Frau herumgeschleppt, die absolut nicht imstande war, ihm sein Schicksal irgendwie, sei es auch nur durch verständiges Zureden, erträglicher zu machen; er hatte ihr Nichtverstehenkönnen lächelnd über sich ergehen lassen; ihre Grillen und bösen Launen seufzend ertragen und auch seinen intimsten Freunden gegenüber sich nie anders über sie beklagt, als höchstens einmal durch einen gutmütigen Scherz.

Der großen Herzensgüte und dem feinfühligen Verständnis Otto Wesendonks für die Empfindlichkeit seiner Künstlerseele verdankte Wagner die behagliche Existenz in seinem Züricher Asyl. Ein hübsches kleines Häuschen mit Garten, auf dem

Grundstück gelegen, auf dem er selber sich eine herrliche Villa erbaute, stellte Otto Wesendonk Wagners zur Verfügung, aber nicht als Geschenk, sondern gegen einen einigermaßen entsprechenden Mietzins. Und um den Meister in den Stand zu setzen, diesen Zins zu zahlen, sich behaglich nach seinem Geschmack einzurichten und sorgenfrei zu leben, kaufte Wesendonk ihm für eine große Summe die Original-Partitur der „Walküre“ ab, ein kalligraphisches Meisterwerk, ausgeführt mit einer goldenen Feder, die eines der ersten Geschenke Wesendonks an den neugewonnenen Freund gewesen war. Läßt sich eine zartere, feinsinnigere Art Wohltaten zu erweisen denken? Und Wagner zeigte sich dankbar, wie es eben nur ein Künstler kann; er ließ die Freunde und Nachbarn täglich und stündlich an seinem inneren Leben, an seinem Denken und Schaffen Anteil nehmen; von Tag zu Tag fast durften Wesendonks das Werden seiner Meisterwerke verfolgen; die Musik der großen Meister nahm er mit ihnen am Klavier durch und beleuchtete deren Wert und Wesen mit den Blitzen seiner in die Tiefen dringenden persönlichen Auffassung. Bedeutsame Werke verschiedener Literaturen lasen sie gemeinsam und bereicherten ihre Erkenntnis in gegenseitigem Gedankenaustausch. Bedeutende Männer, wie Gottfried Keller, Gottfried Semper, Georg Herwegh, Jacob Sulzer, die damals

gerade Zürich beherbergte, genialische junge Musiker, wie Taußig und Hans von Bülow, die Wagnern für längere Zeit besuchten, trugen das ihrige dazu bei, der Gastfreundschaft des reichen, von harmonischer Schönheit erfüllten Hauses Wesendonk den Stämpel edelster Vornehmheit aufzudrücken.

Auch Frau Minna Wagner kamen die wahrhaft fürstlichen Wohltaten der Wesendonks zugute. Die Besorgung des behäbigen kleinen Hausstandes und noch mehr die Pflege des Blumen-, Obst- und Gemüsegartens gewährten ihr stille Freuden, die so recht nach ihrem Sinne waren. Sie hatte die schönste Muße zum Brummen und konnte, wie Wagner selbst einmal gutmütig spottet, so recht behaglich den Grillen über ihren bösen Mann und seine sträfliche Zeitverschwendung nachhängen. Aber Dämon Eifersucht ließ ihr keine Ruhe. Die schöne Vertraulichkeit, die sich als etwas ganz Selbstverständliches aus dem täglichen Verkehr der beiden herrlichen Ausnahmsmenschen, Wagner und Mathilde Wesendonk, entwickelt hatte, flößte Frau Minna Verdacht ein. Vielleicht hätte sie sich still zufrieden gegeben, wenn ihr Gatte, wie in früheren freundschaftlichen Beziehungen zu Frauen, der ausschließlich Gebende und Frau Mathilde nur die bescheiden dankbar Empfangende gewesen wäre; aber bei diesem Verhältnis bemerkte sie zum ersten



Male, daß auch ihr Gatte Gegengeschenke annahm, die ihm Kopf und Herz bewegten, die auf sein ganzes Wesen einen Einfluß übten, den sogar der äußere Mensch deutlich widerspiegelte. Der Mann ward, trotzdem er sich ausschließlich mit tiefen Problemen und ernster Arbeit beschäftigte, zusehends frischer, fröhlicher, gesünder, stattlicher. der Mann spielte mit den Kleinen der Madame Wesendonk, der Mann lachte mit dieser Frau, wie sie ihn vielleicht vorher nie lachen gehört, und der Mann fand endlich in der Musik, die er in dieser Zeit schrieb, so sinnverwirrend neue Weisen und Klänge, daß sich der ewig ängstlich mißtrauischen Frau die Überzeugung aufdrängen mußte, daß nur ein großes Erlebnis erotischer Natur ihren Gatten so verändert haben könne. Sie legte sich auf die Lauer, sie ließ ihre eifersüchtige Mißgunst durch Verhöhnung und Herabziehung des schönen Verhältnisses aus; sie jammerte ihren Bekannten vor und brachte dadurch böses Geschwätz unter die Leute, und endlich fing sie gar einen Brief Wagners an Mathilden auf, der, obwohl er ganz in die stille Wehmut der Resignation getaucht war, ihr dennoch ein Schuldbekenntnis dünkte; sie ging mit dem Briefe zu Frau Wesendonk, machte ihr die übliche große Szene und drohte, den Brief ihrem Gatten übergeben zu wollen. Frau Mathilde kam ihr zuvor; sie hatte vor ihrem hochsinnigen Manne nie

ein Geheimnis gehabt; er wußte genau, wie es um das Herz seiner Frau stand; er begriff es, daß die Huldigungen des größten Künstlers seiner Zeit nicht nur der Eitelkeit der schönen jungen Frau schmeicheln, sondern im Verlaufe der Zeit auch ihre Sinne gefangen nehmen mußten. Und dennoch quälte er sie nicht mit Eifersucht, sondern ließ sie ihren glücklichen Traum ruhig weiter träumen; hatte er doch Bürgschaften für ihre Treue und seine Ehre, denen sein edler Sinn ruhig vertraute: erstens einmal die vollständige Offenheit seiner Gattin, die kein Geheimnis vor ihm hatte, die ihm selbst die Küsse nicht verschwieg, die wohl hier und da einmal in wunderseliger Dämmerstunde nach dem wonnigen Erlebnis einer neuesten Schöpfung des Meisters getauscht worden waren, und zweitens den hohen sittlichen Ernst des Meisters selbst. Im jahrelangen vertrauten Umgang hatte Otto Wesendonk die Erkenntnis gewonnen, daß in Wagner die völligste Harmonie zwischen menschlichem und künstlerischem Wesen bestehe, daß Phrase und Affektation ihm völlig fremd sei, und aus dieser Erkenntnis durfte er die Zuversicht schöpfen, daß der Mann eines niedrigen Betruges nicht fähig sein könne. Dieser Wagner, der alles Frivole, Spielerische verabscheute, der mit fast pedantischem Ernst alles behandelte, was ihm Hirn und Herz bewegte, dieser Wagner war sicherlich

nicht imstande, wie der erste beste posierende Wichtigtuer den Mantel großer Phrasen gemeinen Handlungen verbergend umzuhängen. Er war ganz sicher, daß Wagner nicht daran dachte, ihm sein Weib zu verführen, ja noch mehr, er baute sogar darauf, daß Wagner selbst Mathilden vor raschen Taten des jungen Blutes zurückhalten würde, wenn wirklich Gefahr vorhanden war.

Und diese edle Zuversicht betrog Wesendonk nicht. Es war tatsächlich Wagner, der dem schönen Verhältnis Maß und Richtung gab; die junge Frau war ihm leidenschaftlich ergeben, und sie wäre trotz ihrer Verehrung für den Gatten, trotz der Liebe zu ihren Kindern die Seine geworden, wenn er es darauf angelegt hätte. Einige Zeilen aus dem Briefe Wagners an seine Schwester Kläre vom 20. August 1858 zeichnen uns mit vollendeter Deutlichkeit den wahren Charakter dieses Verhältnisses, seine Gefahren und seine Sicherheiten: „Was mich seit sechs Jahren erhalten, getröstet und namentlich auch gestärkt hat, an Minnas Seite trotz der enormen Differenzen unseres Charakters und Wesens auszuhalten, ist die Liebe jener jungen Frau, die mir anfangs und lange zagend, zweifelnd, zögernd und schüchtern, dann aber immer bestimmter und sicherer sich näherte. Da zwischen uns nie von einer Vereinigung die Rede sein konnte, gewann unsere Neigung den

traurig wehmütigen Charakter, der alles Gemeine und Niedrige fernhält und nur in dem Wohlergehen des andern den Quell der Freude erkennt. Sie hat seit der Zeit unserer ersten Bekanntschaft die unermüdlichste und feinfühlendste Sorge für mich getragen und alles, was mein Leben erleichtern konnte, auf die mutigste Weise ihrem Manne abgewonnen . . . Und diese Liebe, die stets unausgesprochen zwischen uns blieb, mußte sich endlich auch offen enthüllen, als ich vorm Jahr den Tristan dichtete und ihr gab. Da zum erstenmale wurde sie machtlos und erklärte mir, nun sterben zu müssen. — Bedenke, liebe Schwester, was mir diese Liebe sein mußte nach einem Leben von Mühen und Leiden, von Aufregungen und Opfern, wie dem meinigen! — Doch wir erkannten sogleich, daß an eine Vereinigung zwischen uns nie gedacht werden dürfe: somit resignierten wir, jedem selbstsüchtigen Wunsche entsagend, litten, duldeten, aber — liebten uns."

Nun war alles aus. Nicht einen Augenblick dachte Wagner daran, sich sein traumhaftes Liebesglück zu retten um irgendwelchen Preis. Selbst wenn Otto Wesendonk das schier übermenschliche Opfer hätte bringen wollen, allem bösen Klatsch zu trotzen und nach Entfernung der Frau Minna den Verkehr seiner Gattin mit dem Meister weiter zu dulden, so hätte Wagner dieses



Opfer niemals angenommen. Er erkannte sofort, was unter den Umständen einzig zu tun möglich war; mit bewunderungswerter Selbstbeherrschung setzte er seiner Frau die Notwendigkeit einer Trennung auseinander, ohne ihr eine wilde Szene zu machen — gütig und geduldig der Wütenden und Verständnislosen gegenüber. Nicht Scheidung, nur Trennung verlangte er; er schickte sie nach Dresden zu seinen Verwandten, wo sie gut aufgehoben war, und tat, solange sie lebte, sein möglichstes für sie, um ihr Kuren, Badereisen und sorgsame Pflege zu verschaffen; sah sich auch selbst wieder nach ihr um, wenn sie bedenkliche Krisen durchzumachen hatte oder in sonst einer Schwierigkeit seiner Hilfe bedurfte. Er selbst verließ noch vor der Frau sein liebes Asyl, wo er zum erstenmale in seinem Leben ein wirkliches Heim, wirkliche Freunde und die Umwelt gefunden hatte, die einzig ihm taugte zur Vollendung des Werkes, für das er nun lebte. Erschütternd ist der Bericht in seinem Tagebuch über die letzten Stunden im Asyl. „Nun hatte ich Abschied genommen," heißt es da, „jetzt war alles kalt und sicher in mir. — Ich ging hinunter. Dort erwartete mich meine Frau. Sie bot mir den Tee. Es war eine schreckliche, jämmerliche Stunde. — Sie begleitete mich. Wir stiegen den Garten hinab. Es war ein prachtvoller Morgen. Ich sah mich

nicht um. — Beim letzten Abschied brach meine Frau in Jammer und Tränen aus. Zum erstenmale blieb mein Auge trocken. Noch einmal redete ich ihr zu, sich mild und edel zu zeigen und sich christlichen Trost zu gewinnen. Die alte rachsüchtige Heftigkeit loderte abermals in ihr auf. — Sie ist unrettbar, mußte ich mir sagen. Doch — rächen kann ich mich an der Unglücklichen nicht, sie selbst muß ihr Urteil vollziehen."

So war aus dem Leben des einzig Großen das ärgste Hemmnis, der lastende Fluch in Gestalt dieses gänzlich nichtigen Weibes ausgestrichen; aber aus dem ungeheuren Schmerz über den rohen Gewaltstreich, der ihm alle Glücksmöglichkeit vernichtet hatte, ward der Tristan geboren, und aus der großen inneren Stille heraus, die der hart ringende Künstler durch den Sieg über alle Selbstsucht gewann, erblühte ihm endlich die weltverachtende und doch mitleidvoll liebende Heiterkeit, aus der er die Meistersinger in ihrer kristallhellen Schönheit gestalten konnte. So darf man sagen, daß das deutsche Volk Tristan und die Meistersinger Mathilde Wesendonk mittelbar verdanke. Und kein Schatten niederen Zweifels darf die Hoheit dieses edlen Liebesbundes trüben; denn nach einem ewigen Gesetze, dem alle wahren Künstler unterworfen scheinen, bedeutet für sie die künstlerische Gestaltung eines eigenen schmerzlichen Erlebnisses

dessen innere Überwindung. Als Wagner Mathilde Wesendonk die fertige Dichtung von Tristan und Isolde überreichte, erklärte sie: nun muß ich Dir ganz angehören oder sterben; Wagner dagegen hatte durch die Vollendung des Kunstwerkes bereits den Sieg errungen über die Versuchung zur sündigen Tat; als Mensch litt er furchtbar unter diesem Verzicht, den er seinem sittlichen Bewußtsein abgerungen hatte. Er glaubte sogar allen Ernstes, wahnsinnig werden zu müssen über diesem rasenden Schmerz um dies roh zerstörte einzige Glück seines Lebens; aber indem dieser Schmerz sein Innerstes aufwühlte, zwang er den Musiker, sein Leid in Tönen hinauszuschreien, wie sie die Welt bisher noch nie vernommen hatte. Glühende Sinnenbrunst, das Jauchzen taumelnder Freude, das Seufzen schwüler Sehnsucht, das Auftrotzen wider den Zwang feindlicher Pflicht, das Versinken in übersinnliche Seligkeit, die den Tod als vollendetsten Genuß ersehnt und die selige Ruhe in dieser Vollendung des Todes sind nie vorher in Tönen von so erschütternder Wahrheit erklungen. Aber nachdem der Meister einmal dem gewaltigsten sittlichen Konflikt, zu dem die Geschlechtsliebe führen kann, so unvergleichlichen künstlerischen Ausdruck gegeben hatte, war für ihn selbst das persönliche Liebesleben abgeschlossen.

Er schreibt im Herbst 54 an Liszt — in dem-

selben Briefe, in dem er ihm seine Entdeckung Schopenhauers mitteilt: „Da ich nun aber doch im Leben nie das eigentliche Glück der Liebe genossen habe, so will ich diesem schönsten aller Träume noch ein Denkmal setzen, in dem vom Anfang bis zum Ende diese Liebe sich einmal so recht sättigen soll: Ich habe im Kopfe einen Tristan und Isolde entworfen, die einfachste, aber vollblütigste musikalische Konzeption; mit der schwarzen Flagge, die am Ende weht, will ich mich dann zudecken, um zu sterben."

Nun, er ist nicht gestorben; Schritt vor Schritt können wir in den unvergleichlich aufschlußreichen Briefen und Tagebüchern an Mathilde Wesendonk das Werden seines Meisterwerkes und des Meisters allmähliches Gesunden verfolgen. In dem Tagebuch aus Venedig bäumt sich der Schmerz noch wild auf; man fühlt deutlich mit, wieviel Tränen beim Schreiben geflossen sind; aber verhältnismäßig rasch kehrt die Ruhe zurück. Schopenhauer und die buddhistische Philosophie helfen dabei kräftig mit. Die leidenschaftlichen Anreden, die kurzen Sätze, die Gedankenstriche und Ausrufzeichen werden immer seltener, immer deutlicher findet sich Wagner wieder in den ihm eigenen etwas schwerfälligen, ja sogar pedantisch deutlichen, durch Wiederholungen überladenen Stil hinein, der gerade in dieser Zeit durch den Einfluß der Schopenhauerschen Schreib-

weise besonders charakteristisch ausgeprägt wird. Auch dieser Briefstil ist ein köstlich deutlicher Beweis dafür, wie völlig eins in Wagner das Menschliche und das Künstlerische waren. Es sind Briefe eines Pathetikers; wie in seiner Musik und in seiner Dichtung Wagner niemals ruht, bevor er alle Mittel zur Verdeutlichung seiner Absicht angewendet hat, wie es für ihn den Begriff „zu lang“ nicht gibt, wenn er musikalisch oder dichterisch noch etwas zu sagen hat, so findet er auch in seinen Briefen häufig kein Ende, in dem Bestreben, um jeden Preis deutlich und eindringlich zu sein; er türmt cyklopische Perioden auf und scheint es nie zu merken, wenn er sich überflüssig wiederholt.

Es ist unter den Briefen (Seite 112) auch ein solcher an Frau Mathildens damals achtjähriges Töchterchen Myrrha vorhanden, der in höchst drolliger Weise nach einem anfangs ganz glücklichen Anlauf, den kindlichen Ton zu treffen, alsbald wieder in den ächten breiten, unbarmherzigen Meisterstil verfällt. Es kann nicht anders sein: dem Genius von solchen Dimensionen mußte der Maßstab für das Kleine und Zierliche, der Geschmack für das Anmutige und Tändelnde fehlen. So ist es denn auch charakteristisch, nebenbei bemerkt, daß sich Wagner auch als Musiker niemals in kleinen Formen versucht hat, abgesehen von einigen gänzlich verfehlten Jugendarbeiten, und

daß die einzigen Lieder, die er als reifer Künstler vertonte, von Mathilde Wesendonk gedichtet waren.

Schon im April 1859 hat er in Anrede und Ton seiner Briefe das Verhältnis von Meister und Kind hergestellt und sich damit bereits hinübergerettet in die stille Wehmut des ernstheiteren Meisters Hans Sachs. Aus den furchtbaren Wehen der Tristan-Schöpfung war ein neuer, starker Mensch und Künstler geboren worden, der der Welt die „Meistersinger“ schenken, den „Ring“ vollenden, Bayreuth aufrichten und den Parsifal als schöne Abschiedsgabe hinterlassen sollte. Wagners Liebesleben erscheint mit der Überwindung des leidenschaftlichen Begehrens, das ihn zu der holdseligen und feinsinnigen Gattin des edelsten Wohltäters hinzog, tatsächlich abgeschlossen. Über sein späteres Verhältnis zu der Tochter seines größten Freundes Liszt, die gleichzeitig die Gattin seines jungen Freundes Bülow war, fehlen uns heute noch die intimen Aufschlüsse von wirklich berufener Seite. Aber ich meine, daß die ungewöhnliche Tat, die damals in München geschah, zur Verblüffung und Entrüstung der immer sittenstrengen Welt, aus dem Wesen Wagners, aus seiner künstlerischen und menschlichen Entwicklung heraus, wie wir sie bisher verfolgen konnten, unschwer zu begreifen sei. Wie die große innere Katastrophe seines Lebens den Verschmachtenden, am Glück Ver-

zweifelnden zu Schopenhauer und Buddha hintrieb, so stämpelte ihn der plötzliche Umschwung seines Geschickes durch König Ludwig, dieses jähe Emporgerissenwerden aus Dürftigkeit, Sorge, nutzloser Mühe und steter Verkennung in alles Gegenteil, in Ruhm, Wohlleben und höchste Machtfülle zu einem Übermenschen im nietzscheschen Sinne. Ein Herrenmensch war er ja immer gewesen. Nun, wo sein Werk vollendet und jeder Zweifel an der großen Bedeutsamkeit dieses Werkes nicht nur für ihn, sondern auch für die Einsichtsvollsten seiner Zeitgenossen überwunden war, galt es für den Künstler, die Verwirklichung seiner kühnen Träume auf einer idealen Bühne mit vollendeten Mitteln durchzusetzen. Jetzt hieß es für ihn, seine Macht rücksichtslos zu gebrauchen.

Er bedurfte der Welt, er bedurfte der Gesellschaft, und er wußte, daß er mit diesen beiden Faktoren nicht fertig werden konnte, weil die dazu unerläßlich nötigen Eigenschaften ihm versagt waren: Schmiegsamkeit, gefällige Formen, diplomatische Klugheit und geduldige Liebenswürdigkeit. Alle die Eigenschaften also, die sein treuester Freund Franz Liszt in vollendeter Ausgestaltung besaß und die er auf seine reichbegabte Tochter Cosima vererbt zu haben schien. Begreiflicherweise waren es gerade diese Eigenschaften, die der Freundschaft der beiden größten Musiker

Liszt und Wagner in menschlicher Beziehung Grenzen setzten, die Wagner wenigstens als unübersteigliche Mauern empfand. Was ihn bei Liszt abstieß, war eben die menschliche Liebenswürdigkeit, die ihm als unwürdige Schwäche erscheinen mußte, und außerdem das Französische in seinem Wesen, das Wagnern von jeher unbegreiflich und unleidlich war. In München, in der Fülle seines Glanzes und seiner Macht, erkannte er nun aber, daß gerade dieser Schuß Franzosentum, wie er solches verstand, ihm noch fehlte, um sein Lebenswerk vollenden zu können, und es fehlte ihm auch, um in der Gesellschaft, die er nun brauchte, eine würdige Rolle zu spielen, das Haus, das von einer geistig überragenden, feingebildeten Weltdame geleitet wurde. Cosima von Bülow vereinigte in ihrer Person alles, was Wagner damals zu fehlen schien. Als Tochter einer temperamentvollen, hochbegabten Französin jüdischer Abkunft, der Gräfin d'Agoult, war sie noch weit französischer als ihr Vater und dabei doch geistig großgezogen durch die höchsten Potenzen deutscher Kunst, überdies durch den Vater und durch den Gatten zu enthusiastischer Verehrung Wagners vorbestimmt und hingeleitet. Wenn also dieser Wagner ihr zurief: komm, ich brauche dich! so konnte es für sie keinen Zweifel geben, daß sie alles verlassen mußte, um diesem Rufe zu folgen. Ich weiß nicht, wie

die Ehe Hans von Bülows beschaffen war, es ziemt sich auch nicht, bei Lebzeiten seiner einstigen Gattin in dieser Frage herumzustöbern, aber ich glaube, daß Wagner wußte, was er tun durfte, als er dem jungen Freunde die Zumutung stellte, ihm seine Frau abzutreten. Erst viel später wühlte sich Bülow aus dem Groll gegen den Menschen auch in eine öffentlich zur Schau getragene Abneigung gegen den Künstler Wagner hinein. Damals, in der Mitte der Siebzigerjahre, mit der frischen Wunde im Herzen, war er es, der durch sein eifriges Werben und durch den hochherzig gespendeten, reichlichen Ertrag seiner Konzerte die Mittel zur Verwirklichung des Bayreuther Gedankens verschaffen half. Und sein späteres wagnerfeindliches Konzerttreiben war eine krampfhafte Lüge.

Auch diese rücksichtslose Tat, möge sie nun eine Schuld genannt werden oder nicht, hat die Bestätigung ihrer Notwendigkeit, ihre schöne Sühne durch ihren Erfolg gefunden. Die Tochter Liszts erwies sich als die Gattin, die Wagner brauchte: sie durfte ihm den Sohn schenken, den ein gütiges Geschick der Frau Minna glücklicherweise versagt hatte, und sie durfte sein großes Werk vollenden helfen und nach seinem Tode in seinem Sinne weiterführen, so gut sie es verstand und vermochte. Wagner blieb ihr tief dankbar ergeben bis an sein

Lebensende und war seinen und seines Freundes Kindern ein liebevoller Vater. Die innere Gegensätzlichkeit der beiden Naturen hinwegzuschmeicheln, darf sich nun freilich auch aufrichtigste Verehrung nicht unterfangen; und was alles an dem heute noch lebendigen Bayreuth den ehrlichen Wagnerianer betrübt, das ist auf jenen Gegensatz zurückzuführen, auf die tiefe Kluft zwischen Franzosentum und Deutschtum.

Eine glückliche, gesegnete Ehe zwischen jenen beiden bedeutenden Menschen haben diese Gegensätze nicht verhindert, und zwar deshalb nicht, weil Wagner damals, als er Frau von Bülow sich zur Gefährtin begehrte, auf die Überschwänglichkeiten jugendlicher Glücks-Illusionen schon längst verzichtet hatte. Es hat nur eine heiß Geliebte für Richard Wagner gegeben: Mathilde Wesendonk. Aber das Schicksal versagte ihm ihren Besitz, damit er aus seinem großen Leide heraus unsterbliche Werke zur Freude der Menschheit schaffen sollte.



Nachtrag.



Es ist schade, daß die 269 Briefe Wagners an seine erste Gattin nicht vor jenen an Mathilde Wesendonk erschienen sind, denn sie bilden so

recht eigentlich den Schlüssel zum menschlichen Wesen Wagners und damit auch zum Verständnis seines Liebeslebens. Nachdem nun diese Briefe in der schönen zweibändigen Ausgabe des Verlages Schuster & Löffler in Berlin mir bekannt geworden sind, darf ich mit einiger Genugtuung feststellen, daß ich dem obigen Charakterbilde, das ich vor ungefähr vier Jahren entwarf, heute nichts Wesentliches hinzuzufügen habe. Das Tatsächliche war ja aus den Biographien von Glasenapp und Chamberlain bereits bekannt, und manche Einzelheiten, die unter den Angehörigen des Wagnerischen Kreises nur mündlich umliefen, finden ihre Bestätigung in diesen Briefen.

Zu berichtigen habe ich eigentlich nur eins. Ich hatte geschrieben, daß es der armen Frau Minna besonders von sentimentalen Gemütern hoch angerechnet werde, daß sie auch in den Zeiten schrecklichster Not treu und geduldig zu ihrem Gatten gehalten habe, ohne ihm davonzulaufen. Das stimmt nicht ganz; denn sie ist ihm tatsächlich einmal davon gelaufen. Im 172. Briefe kommt Wagner auf das Ereignis zu sprechen. Er legt seiner Frau einem fingierten Ankläger gegenüber folgende Verteidigung in den Mund: „Nun freilich, er, Richard, war so toll, daß er aus Eifersucht (nur) mit mir tanzte, und, damit nur ja niemand mir zu nahe kommen durfte, auf der Heirat bestand und zwar unter so ungünstigen und bettelhaften

Verhältnissen, daß meine ruhige Besinnung mir voraussagte, welches Elend wir durchzumachen haben würden. Was wollte ich aber tun? Ich liebte ihn auch, und so taumelten wir blutjunges Paar in ein Misere hinein, das bald genug schon so heftig und kummervoll hereinbrach, daß ich selbst glaubte, nicht darin aushalten zu können und deshalb meinem unbesonnenen, leidenschaftlichen jungen Manne, der mich, während er von Schulden bedrückt war und wir den Sommer ohne Gage vor uns sahen, auch noch mit den stärksten Ausbrüchen einer unleidlichen Eifersucht plagte, eines Tages fortlief. — Allerdings war in jener bedenklichen Zeit (es war in Hamburg ganz im Anfang ihrer Ehe) meine Liebe zu Richard aus mir geschwunden, doch glaube ich nicht, daß es so weit gekommen wäre, wenn nicht zu gleicher Zeit ein in wohlgeordneten reichlichen Verhältnissen lebender Mann sich mir mit einem so starken Anscheine herzlicher und bekümmerter Teilnahme für meine leidende Lage näherte, und diese Teilnahme mir auf so verführerische Weise beteuerte, daß ich unter all diesen gegenseitigen Eindrücken für einige Zeit ins Schwanken geriet und in Richards Liebe zu mir, da sie sich namentlich nur in so verletzenden Exzessen gegen mich kundtat, daß ich sie kaum mehr erkennen konnte, keine hinreichende Entschädigung für all das Elend zu ersehen vermochte,



welches diese unglückliche eigensinnige Heirat zur Unzeit über uns beide gebracht hatte. Ja, ich muß mir vorwerfen, hierdurch eine Zeit lang unsicher über mich geworden zu sein, und wer alles wohl erwägt wird der jungen Frau es verzeihen können, daß sie der Versuchung so weit erlag, als sie in der ersten Zeit noch ihrem Manne abgewandt blieb, ihn feindselig behandelte und über ihre Schritte irre leitete und in der Wahl zwischen ihm und einem anderen bis zu dem Punkte schwankte, daß jener andere leider sich den Anschein geben durfte, ich habe mich ihm geneigter gezeigt, als es in Wahrheit der Fall war. Gerade dieses Verhältnis war aber meine Prüfung und in ihr gewann ich erst die volle Überzeugung meiner Liebe zu Richard, die schließlich als die Frucht dieser bedauerlichen Verirrung hervorging."

Wohl gemerkt, dies alles legt Wagner seiner Minna in den Mund in der Annahme, daß sie jemals fähig gewesen wäre, ein Unrecht gegen ihn einzusehen und vernünftigen Gründen zu ihrer Entschuldigung nachzuspüren. In Wirklichkeit aber hat diese Frau wohl niemals ein Unrecht von ihrer Seite zugestanden, sondern gleich allen solchen geistig untergeordneten Geschöpfen nur bei ihm die Schuld an allen den ewigen Zerwürfnissen gesehen. Mit unerschöpflicher Geduld setzt er ihr Dutzende von Malen ihre unsinnige schiefe Auffassung von

seinem Wesen im allgemeinen, von einzelnen Handlungen im besonderen auseinander, und dennoch kommt sie immer wieder nach längerem oder kürzerem Waffenstillstande voller Gift und Galle auf dieselben albernen Klagen zurück. Mit vollem Rechte machte er daher in einem der wenigen Briefe, in dem er einigermaßen scharf mit ihr ins Gericht geht, zum Vorwurfe, daß er weder ihre meist geradezu unsinnige Eifersucht, noch schließlich auch ihr treues Aushalten bei ihm während des ersten Pariser Elends als Beweise wirklicher Liebe ansehen könne. Das Letztere geschah aus widerwillig ertragener Pflicht, das Erstere aus mißgünstiger Bosheit, die bei solchen Naturen meistens die Stelle des Temperaments zu vertreten pflegt.

Die Briefe Minnas vermißt man garnicht, denn Wagners Antworten sind so eingehend und deutlich, daß jeder leidliche Psychologe sie aus seiner Phantasie heraus sicher ergänzen kann. So kann man denn wirklich von einem lückenlosen Briefwechsel sprechen, für dessen Herausgabe man der Familie Wagner den allergrößten Dank schuldig ist, denn durch seine Kenntnis erst erweist sich alles, was man gegen Wagner, den Menschen, jemals vorgebracht hat, als törichtes Geschwätz und selbst einige Tollheiten, ja sogar Verfehlungen gegen die wahre Moral, d. h. gegen die anständige Gesinnung

werden begreiflich und entschuldbar. Geradezu grauenhaft wirkt diese letzte Enthüllung der Tragödie eines Künstlerlebens auf jeden, der imstande ist, sich in die Seele eines genialen Menschen hineinzuversetzen, vornehmlich also auf jeden, der selbst ein Künstler ist. Durch eine Jugendeselei an eine Frau gekettet zu sein, der alles und jedes Verständnis für die Lebensbedingungen künstlerischen Schaffens abgeht — welch ein Schicksal! Und auf der andern Seite welch ein schier unerschöpflicher Reichtum von Güte, von ächter, verstehender und verzeihender Liebe, von unverwüstlichem Humor bei Wagner! Ihm gegenüber von Rücksichtslosigkeit zu sprechen, ist schon mehr als eine Dummheit, es ist ein Frevel, nachdem dieser Mann der Welt bewiesen hat, für welches Ziel er die ganze Kraft seines zähen Egoismus einsetzen mußte; aber die eigene Frau sieht in diesem Ringen des gewaltigen selbstsicheren Neuschöpfers gegen die frevelhafte Dummheit einer gleichgültigen oder gar hämisch feindseligen Welt nur Eitelkeit, Anmaßung, Zerfahrenheit, ausschweifende Phantastik und Pflichtvergessenheit gegen seinen Beruf als Gatte und Versorger! Auf seinen Humor vermag sie nur einzugehen, soweit er sich an dem Hund, an dem Papagei und kleinen drolligen häuslichen Begebnissen ausläßt; aber für den Humor oder gar die freundliche Ironie, mit der seine rührende Güte so

gern ihre eignen bösen Launen und ungerechten Angriffe lächelnd zurückweist, zeigt sie nicht das mindeste Verständnis. Wenn er scherzend z. B. eine Glasperlenstickerei, die sie ihm zum Geburtstag als Überzug für den Klaviersessel beschert, für diesen Zweck nicht gerade geeignet erklärt, tobt sie wütend los über seine Lieblosigkeit, der sie nichts recht machen könne und läßt es zweifellos nicht an gehässigen Anspielungen fehlen auf die vermutlich geschmackvolleren Geschenke anderer Damen, die seinem Herzen natürlich näher stünden usw. usw. Und er bleibt trotz allem und allem immer nachsichtig, freundlich, liebevoll besorgt um ihr Wohlergehen und gibt ihr von seinem unsicheren, unregelmäßigen Einkommen so viel ab, daß sie ein Bad nach dem andern besuchen und ohne einen Finger zu rühren nur ihrer Gesundheit und ihrem Vergnügen leben kann. Niemals gibt er die Hoffnung völlig auf, sie endlich doch zu versöhnen mit dem großen Schmerze, den er ihr in Zürich antun mußte. Immer wieder hofft er auf die Möglichkeit eines behaglichen Lebensabends in friedlichem Zusammenleben. Aber sobald sie dann wirklich zusammenkommen, provoziert sie furchtbare Szenen und da reißt ihn sein Temperament dann auch bisweilen hin, zu harten, bösen Worten vielleicht. Doch sobald er wieder allein ist, drängt es ihn schriftlich gut zu machen, was

er mündlich etwa verfehlt hat. Krankheit und angestrengte Arbeit halten ihn nicht ab, sich zu langen, langen Briefen an diese niemals von ihrem Unrecht zu überzeugende Frau Zeit zu nehmen. Und in diesen Briefen hat er uns ohne jede schriftstellerische Pose neben dem leidenden, qualvoll gewalttätigen Herrenmenschen Wagner auch den anderen Wagner offenbart: das liebe große Kind. Denn wirklich kindlich rührend liebenswürdig ist es zu sehen, wie über diesen gewaltigen Willensmenschen das Gemüt doch immer wieder den Sieg davonträgt. Lachen und Weinen stecken in einem Sack: gänzliche Verzweiflung und kühne Hoffnungsfreudigkeit dicht beieinander. Immer wieder versucht er aufs Neue dieser Frau zum Verständnis seines Denkens und Handelns zu verhelfen, und wenn er das einmal im Unmut über die gänzliche Erfolglosigkeit feierlich verschworen hat, versucht er's nach wenigen Tagen doch schon wieder! Überschwänglich ist seine Dankbarkeit für jeden einigermaßen freundlichen Brief von ihr, für kleine Geschenke und dergleichen. Wundervoll anschaulich sind die Schilderungen von Menschen und Dingen, voll liebenswürdigsten Humores und köstlicher Ironie die Charakterskizzen von Menschen und — Viechern. Zu alledem gibt er sich in diesen intimen Briefen auch stilistisch rein menschlich, nicht schriftstellerisch — und das ist ein großer Vorzug. Nur

wenn er einmal zu einer eindringlichen Belehrung oder ernsten Abrechnung weit ausholt, verfällt er auch hier manchmal in jenen schwerfälligen, überladenen und weitschweifigen Vortrag, der seine Prosa häufig schier ungenießbar macht. Er hat eben wohl nie an die Veröffentlichung dieser Briefe gedacht und darum sind sie so erquicklich frisch und unbefangen geraten und legen für die Ächtheit seiner Empfindung ein sichereres Zeugnis ab, als selbst die leidenschaftlichsten Ergüsse an Frau Wesendonk.

Trotzdem er unerschöpflich ist in Erfindung von kosenden oder gutmütig scheltenden Anreden fehlt ein eigentlich erotischer Ton in diesen Briefen; aber das ist nicht zu verwundern, denn sie beginnen erst mit dem Jahre 1842, also nachdem die Ehe schon 8 bis 9 Jahre bestanden, schlimme Katastrophen stattgefunden hatten und der Jugendreiz der Gattin bereits dahin war. So wird denn durch sie seine Klage Liszt gegenüber, daß er die Entzückungen der Liebe eigentlich nie kennen gelernt habe, vollauf bestätigt. Lassen wir also im neuen Lichte dieser Seelenenthüllung die Lebenstragödie dieser heißblütigen und dennoch nie voll befriedigten Künstlersehnsucht auf uns wirken, so erscheint die Frage nach Recht oder Unrecht im Falle Wesendonk vollends gleichgültig. Ja selbst wenn wir annehmen wollten, Wagners Ableugnung eines wirk-

lichen Sündenfalles, also eines Betruges an dem besten Freunde, sei eine Kavalierslüge gewesen, um die beiden Frauen zu schonen, so müßten wir selbst solche Verstrickung in schuldige Leidenschaft begreiflich finden. Und auch das böse Stücklein Galgenhumors, das Wagner einige Jahre nach der Züricher Katastrophe in Biebrich lieferte, indem er durch die Zeitung eine reiche Witwe suchte, obwohl er von seiner Frau nicht geschieden war, auch dieses Stücklein erscheint dann als ein bloßer schlechter Scherz, den ein Augenblick hoffnungsloser Niedergeschlagenheit explosiv zu Tage förderte. — Als dann endlich die schwere Bürde der Not durch die Huld jenes jungen Königs von ihm genommen war, als die Aufführung des „Tristan" und der „Meistersinger" der staunenden Welt bewies, daß nicht ein anmaßender Phantast sich frech gegen die vernünftige Ordnung der Dinge aufgelehnt, sondern wirklich ein Genius unbeirrbar seinen vorgeschriebenen Weg vorwärts geschritten war, da scheute er sich auch nicht mehr, sich mit offener Gewalt zu nehmen, was sein Herz, seine Sinne und sein praktischer Vorteil erheischten. Und welcher Mensch, der die Leistung Wagners zu würdigen weiß, dürfte wagen, ihm das Recht zu einem Frevel gegen die Sitte abzusprechen, nachdem jene Sitte in Gestalt des Philisteriums ihm sein ganzes bisheriges Leben lang alle die Quellen künstlerischer

Schaffensfreude und menschlichen Behagens boshaft verschüttet hatte?!

Diesen beiden hochbedeutenden Briefsammlungen verdanken wir es, daß wir nun endlich in der Lage sind, den Künstler Wagner aus der Entwicklungsgeschichte seiner Menschlichkeit heraus ganz zu begreifen. Ohne die Kenntnis seines Liebesliebens wäre das niemals möglich gewesen. Es hat nicht an wunderlichen Versuchen schwärmerischer Adepten gefehlt, Wagner, den Menschen, den Denker, den Schöpfer von rückwärts zu erklären, d. h. von dem buddhistischen Greise aus, der uns den „Parsifal“ schenkte, uns den Schöpfer des „Tannhäuser“ und des „Tristan“ begreiflich zu machen. Vor solchen überflüssigen Anstrengungen dürften wir nun wohl endgültig bewahrt bleiben — und ich meine, niemand könnte sich in seinen Illusionen über Wagner gestört fühlen, der aus der Kenntnis seines tragischen Liebeslebens heraus auch von ihm zugestehen muß: er war ein Mann — nehmt alles nur in allem.







Das Lustspiel

(1898)





Revolutionen wirken stets erfrischend wie starke Gewitter, wenn auch die Hütten der Gerechten in Flammen aufgehen und die Paläste der Gottlosen dabei verschont bleiben, wenn auch Wolkenbrüche fruchtbares Land wegschwemmen und versanden, Leben und Habe in Massen vernichten mögen. Mit den geistigen Revolutionen steht es ganz ebenso: sie reinigen die Atmosphäre, sie erweitern den Horizont, sie klären die Geister auf und sie rufen vor allen Dingen in neuen Geschlechtern das Bewußtsein ihrer Kraft wach — und das ist eine reichliche Entschädigung dafür, daß sie viel Tüchtiges vom Alten, wenn es auch noch wurzelstark im Boden steht, mit keckem Hohn ausroden. Die Generation schöpferischer Künstler, Dichter und Gelehrter, der ich selbst angehöre, die Generation der von etwa 1848—60 Geborenen, welcher die gellenden Trompetenstöße der Heerführer unserer neuesten literarischen Revolution im Anfange der 80er Jahre das zart

gewöhnte Ohr beleidigten und die Brutalitäten und Prahlereien der unreifen Burschen, die sich damals als Bannerträger brüsteten, gar sehr wider den Geschmack gingen, heute werden sie fast ohne Ausnahme gleich mir geneigt sein, die Flegeleien von damals lächelnd zu segnen. Die zwölf Jahre, die seit dem Anfang der neuen literarischen Bewegung in Deutschland verflossen sind, haben bereits genügt, um den Beweis zu erbringen, daß die jungen Flegel vom Jahre 84 nicht eitel leeres Stroh gedroschen haben, und um des guten Erdrusches willen, dem wir heute doch das nahrhafte Brot unseres Alltags verdanken, mag es ihnen auch nachgesehen werden, daß sie damals teils aus Bosheit, teils aus Ungeschick ihre Flegel oft mit ehrwürdigen grauen Häuptern in unsanfte Berührung brachten. Selbst wenn man behaupten wollte, daß die naturalistische Bewegung bisher noch kein ganz einwandfreies Meisterwerk hervorgebracht habe, so muß doch zugegeben werden, daß auf allen Gebieten der Kunst, und ganz besonders auf literarischem, der Durchschnitt der Leistungen ein außerordentlich viel besserer geworden ist, und daß vielleicht nur deshalb so selten ein einzelnes Werk vom Publikum und von der Kritik mit einstimmigem Jubel begrüßt wird, weil zu viel Hervorragendes gleichzeitig zur Erscheinung kommt. Das gilt ganz besonders von der Lyrik und vom

Roman, und ich glaube kühnlich behaupten zu dürfen, daß heute mindestens ein Dutzend Romane und Gedichtbände alljährlich erscheinen, von denen jeder einzelne noch in den 60er und 70er Jahren epochemachend gewirkt hätte.

Auf dramatischem Gebiet sind es freilich verhältnismäßig immer nur wenige Namen, auf die sich gleichzeitig die gespannte Teilnahme des literarischen Publikums richten kann, aber das liegt nur in der Natur der Sache. Jeder literarisch gebildete Theaterleiter und Dramaturg wird mir zugestehen, daß der Durchschnitt der von unbekannten Anfängern eingereichten Stücke heutzutage gleichfalls viel höhere künstlerische Qualitäten zeige als diejenigen der letztvergangenen Jahrzehnte, und das dürfte doch die Meinung gerechtfertigt erscheinen lassen, daß unsere Zeit ganz ungemein fruchtbar an Talenten sei. Die Frage, ob wirklich alle die jungen Leute, die einen recht anständigen dramatischen Erstling zuwege bringen, geborene Poeten seien, möchte ich darum doch nicht leichtsinnig bejahen. Dagegen erscheint es mir ganz erklärlich, daß es heute einer guten Intelligenz und einem gebildeten Geschmack, mit Fleiß und Ernst ausgerüstet, weit eher gelingen kann, ein dramatisches Werk mit künstlerischen Allüren zu schreiben, als dies der vorigen Generation möglich war, trotzdem, rein äußerlich betrachtet, das Dichten

heutzutage erheblich schwieriger geworden ist denn ehemals. Bis zu der großen Umwälzung durch das plumpe Dreingreifen des Naturalismus herrschte auf dramatischem Gebiet mehr als auf dem irgendeiner anderen Kunst das Schema und die Konvention. Die angehenden Dramatiker studierten die bekannten Handbücher von Freytag und Hettner, und Schiller und Shakespeare waren die Paradigmata, nach denen sich alle dramatischen Stoffe konjugieren ließen. Ins Theater gingen diese jungen Leute wenig, und wenn sie ganz besonders modern angehaucht waren und das Glück hatten, in den paar großen wirklichen Theaterstädten Deutschlands aufzuwachsen, so bot sich ihrem Nachahmungstrieb das vielgepriesene Muster französischer Technik, welche mehr als die irgendeiner anderen dramatischen Kunst im Schematismus erstarrt war und sich bis auf den heutigen Tag noch nicht davon zu emanzipieren vermag. Der junge Dichtersmann von heute dagegen liest schon auf der Schule, wenn auch vielleicht nur heimlich, seinen Ibsen, Björnson, Strindberg, Hauptmann und hat in dem Theater seiner Vaterstadt, und sei sie noch so klein, mindestens einige Sudermanns gesehen. Sagte man dem Lehrling früher: stecke deine Nase in die Grammatik deiner Kunst, studiere die klassischen Meisterwerke, so sagt man ihm heute: studiere das Leben und das gegenwärtige Theater

und schreibe nur, was du aus eigener Anschauung und innerer Erfahrung genau kennst. Das sind Forderungen, die der junge Dichtersmann nicht nur lieber erfüllt, sondern auch leichter erfüllen kann, während es andererseits allerdings für einen jungen Menschen viel schwerer ist, nur seine individuelle Beobachtung poetisch zu verwerten als einfach in der im Drill der Schule zur Gewohnheit gewordenen Anschauungsweise und in der klassischen Phraseologie jugendlich unreife Phantasien zu gestalten. Wer nicht wirklich eine gute Beobachtungsgabe und Individualität genug besitzt, um auch im Gewöhnlichsten das Charakteristische zu erfassen oder dem Gewöhnlichen durch eigenartige Beleuchtung einigen Reiz zu geben, der wird von vornherein den Versuch, ein dramatisches Gebilde nach modernem Geschmack zu schaffen, aufgeben müssen. Es wird ihm unmöglich sein, die Grundforderungen des modernen dramatischen Stils an lebenswahre Sprache, Lokalkolorit, Stimmungsmalerei und psychologische Analyse zu erfüllen. Derselbe junge Mann wird aber vielleicht ohne Besinnen donnernde Tiraden in hochtönenden Jamben aus dem Ärmel schütteln und nach bewährtem Rezept die Glocken läuten oder den Gott aus der Maschine erscheinen lassen können, während jener andere junge Mann, der der Moderne sich ergeben hat, keine Spur von eigentlich dichterischer Be-

gabung zu besitzen braucht, um dennoch eine feine Wirklichkeitsstudie zusammenzubringen, welche vielleicht sogar den Vergleich mit einem der schwächeren Dramen realistischer Meister nicht zu scheuen braucht.

Im Zusammenhang mit dieser Betrachtung wird es, meine ich, leichter werden, dem Grunde der eigentümlichen Erscheinung auf die Spur zu kommen, daß unser deutsches Lustspiel sowohl von dem Wechsel im Geschmack des Publikums wie von den neuen Bestrebungen der schaffenden Dramatiker so gut wie unberührt geblieben ist. Was sich heutzutage Lustspiel nennt, zeigt ganz dasselbe altvertraute Gesicht wie das, was vor zehn, zwanzig oder gar noch mehr Jahren so hieß, und was die ausgesprochen modernen Autoren bisher im heiteren Genre geboten haben, das wagten sie nicht, Lustspiel zu nennen. Es wird immer eine große Sehnsucht nach Heiterkeit bestehen, sowohl bei den Schöpfern, mehr aber noch bei dem Publikum dramatischer Kunstwerke. Es ist entschieden unbehaglich für den Kulturmenschen, sich in großer Gesellschaft erschüttern zu lassen, wogegen es für den Wildesten wie für den Gebildetsten eine außerordentliche Steigerung der Heiterkeit bedeutet, in großer Gesellschaft lachen zu dürfen. Gewiß wächst sich

das Theater allmählich immer mehr in die hohe Aufgabe hinein, für die freiesten und feinsten Geister ein Tempel wahrer Erbauung, eine hohe Schule der Lebenskunst zu werden, und der sittliche Ernst, mit welchem die Besten der lebenden Dramatiker ihr freies Priesteramt erfassen, hat den Fortschritt der idealen Bühne nach diesem Ziele hin schon erheblich zu beschleunigen geholfen. Aber es kann nicht alle Tage Sonntag sein, und für die Werktagskost der Kunst ist sicherlich heitere Unterhaltung im gefälligen Spiel des Witzes und der Laune nichts Unwürdiges. Es war nur natürlich, daß die jungen Revolutionäre der Literatur zunächst einmal ihrer sittlichen Entrüstung freien Lauf lassen, alles Bestehende mit Keulenschlägen zu Brei zermalmen, durch unbarmherzige elektrische Beleuchtung von seiner Niederträchtigkeit zu überzeugen und außerdem durch möglichst krasse Gegensätze zu dem Gewohnten in Stoff und Darstellungsart ihre Wirkungen zu erreichen suchen mußten. Ebenso natürlich war es aber auch, daß das Publikum, nachdem es sich zunächst voll Ekel gegen die naturalistische Darstellung widriger Vorgänge in niedrigen Sphären empört und allmählich doch dem starken Reiz minutiös ausgeführter Wirklichkeitsbilder sich hingegeben hatte, rascher als irgendeiner anderen Moderichtung des konsequenten Naturalismus auf dem Theater überdrüssig wurde.

Es hat in einem verhältnismäßig sehr kurzen Zeitraum gelernt, an den Dichter wie an den Schauspieler die höchsten Anforderungen an eine lebendige Charakteristik zu stellen, seine Ohren haben sich an die neue Sprache gewöhnt, für die es keine Schönheitsregeln mehr gibt, und es macht sogar, fast schon zum größeren Teile, dem Dichter keinen Vorwurf mehr daraus, wenn er auf der Bühne Dinge behandelt, von denen anständige junge Mädchen nichts verstehen dürfen, und Gesinnungen äußert, die nichts weniger als vorschriftsmäßig sind. Aber es mag sich nicht immer in Proletarierkreisen bewegen, Krankenstubenluft atmen und sich im Theater gröblich insultieren lassen. Gerade so laufen auch in der Kirche die Leute wohl dem Kapuziner in hellen Haufen zu, der sie als rechte Rabenäser von der Kanzel herab andonnert und ihnen die Hölle fürchterlich heiß zu machen versteht; aber das darf er sich nur als Gastprediger erlauben, dem ständigen Pfarrer würden sie bald die Fensterscheiben einwerfen, wenn er's ihnen allsonntäglich so grob zu bieten wagte. Das haben auch die Vorkämpfer der neuen Richtung selbst bald eingesehen. Die Kapuzinerrolle ist ihnen zuwider geworden — daher die vielen Märchenspiele der letzten Jahre, die neuen Versuche mit der Historie und mit der Komödie.

Die Welt schreit nach Heiterkeit und die

heutige Welt ganz besonders, diese nervöse, überhastete, überanstrengte Welt, die nach immer stärkeren Reizmitteln sucht, um sich in dem zerreibenden Kampf ums Dasein bei Kräften zu erhalten. Wie ist es möglich, daß dasselbe Publikum einen Hauptmann auf den Schild erheben und gleichzeitig an den Fabrikaten großstädtischer Dramatiker-Firmen Gefallen finden kann? Und wenn wirklich dieses Publikum, welches solch schlechtem Kunst-Handwerk die großen Kassenerfolge verschafft, nur das ungebildete wäre, wie ist es möglich, daß die Sehnsucht des gebildeten Publikums im Verein mit dem reinsten Streben der wirklichen Dichter nicht schon ein heiteres Drama zu schaffen imstande war, das jenem Schund erfolgreiche Konkurrenz machen könnte?

Ich sehe die Ursache darin, daß es in der Wirklichkeit zwar Tragödien genug, aber tatsächlich keine reinen Lustspiele gibt, und daß die Sinne der neuen Dichter-Generation so ausschließlich auf die Wirklichkeit eingestellt sind, daß sie aus der freien Phantasie heraus keinen Stoff mehr zu gestalten vermögen, der sich mit rein realistischen Mitteln zum heiteren Drama umarbeiten ließe. Das Lustspiel ist in dem Sinne, den das Wort gegenwärtig noch behauptet, das Produkt einer Konvention. Ich möchte es zu definieren versuchen als eine dramatische Gattung, welche menschliche Schwächen,

Anschauungen und Einrichtungen in gutmütiger Weise geißelt und die heitere Grundstimmung durchweg, wenn auch auf Kosten der Lebenswahrheit, aufrecht erhält. Das Aufrechterhalten der heiteren Grundstimmung von Anfang bis zu Ende, das ist die Hauptsache, und das ist nur möglich, wenn der Dichter mit äußerster Gutmütigkeit mit den Torheiten und Schwächen umspringt, die er zum Stoffe seiner dramatischen Gestaltung erwählt hat. Es liegt aber in dem Wesen unserer Zeit und in der Eigentümlichkeit unserer jüngsten künstlerischen Entwickelung, daß die Gutmütigkeit für eine Schwäche angesehen wird, deren ein ehrlicher Dichter sich schämt. Und das ist auch ganz gerechtfertigt; Gutmütigkeit ist für einen Schaffenden ein ebenso mißliebiges Lob, wie es meist Tugendhaftigkeit für ein Mädchen ist. Wenn man von einem Mädchen nichts zu sagen weiß, als daß es tugendhaft sei, so wird man voraussetzen, daß es garstig sei, und von zehn als gutmütig gerühmten Männern kann man voraussetzen, daß mindestens neun Dummköpfe sind. Die Ochsen und die Dirnen sind von einer notorischen Gutmütigkeit — man befindet sich da also in wenig gewählter Gesellschaft. Aber das Wesen des Lustspiels macht es zur unbedingten Notwendigkeit für den Dichter, von seiner Beobachtungsgabe, von seinem satirischen

Witz und von seiner sittlichen Überzeugung nur soweit Gebrauch zu machen, als er sicher sein darf, keinen Zuschauer zu verletzen. Das ist aber natürlich unmöglich, ohne daß man wissentlich Fünfe gerade sein läßt — also sich jener fatalen Gutmütigkeit befleißigt. Es liegt somit ein ganz respektabler Zug von Noblesse in der Tatsache, daß der modern fühlende Dichter sich nicht dazu hergeben mag, ein richtiges Lustspiel zu schreiben. Der Kern der Sache ist, um es noch einmal kurz und scharf auszudrücken, der, daß der moderne Dichter von Qualität zu stolz ist, seine sittliche Überzeugung dem Behagen seines Publikums zu opfern.

Ich möchte noch ein paar Schwierigkeiten erwähnen. Gewiß gibt es im Leben eine Menge von komischen Figuren und drolligen Situationen, welche in keiner Weise eine sittliche Entrüstung herauszufordern und doch zur Verwendung für die Bühne ganz geeignet sind. Diese Charaktere und Situationen dürften sich so ungefähr in den sattsam bekannten Rubriken der „Fliegenden Blätter“ unterbringen lassen, und man wird zugestehen müssen, daß es schwerlich den Ehrgeiz eines ernst strebenden Poeten befriedigen könne, dieselben tausend und abertausendmal wiedergekäuten Harmlosigkeiten immer von neuem dramatisch auszubeuten, auch wenn das Publikum genügsam genug ist, um an

den fliegenden Blättern auf der Bühne noch Geschmack zu finden. Es ist ganz selbstverständlich, daß für solche Beschäftigung nur leichtwiegende Feuilletontalente, geschickte Rechenkünstler, flinke Effekthascher zu haben sein werden. Ferner ist zu bedenken, daß zwar der geborene Humorist, besonders wenn er schon im reiferen Lebensalter steht, weit eher als der junge Brausekopf, der seinen Witz an der Wirklichkeit übt, in die er erst kürzlich hineingestolpert ist, geneigt sein wird, die Narrheiten und Schwächen, die sich seiner Beobachtung aufdrängen, lächelnd zu verzeihen, daß aber unsere Zeit im allgemeinen nicht recht geeignet ist, solche ächten Humoristen zu züchten. Jeder ächte Dichter, weß Bekenntnisses er sonst auch sein mag, ist ein Freigeist, im besten Sinne des Wortes ein Fortschrittsmann — und solchen Leuten kann unter den gegenwärtigen politischen Verhältnissen, unter den scharf zugespitzten sozialen Kämpfen nicht recht wohl werden, besonders aber muß ihnen der reaktionäre Wind auf die Nerven schlagen. Daher die merkwürdige Erscheinung, daß dieselbe Dichtergeneration, welche theoretisch sich an dem Kampf gegen den philosophischen Pessimismus so lebhaft beteiligt, der unter der Führerschaft Nietzsches so fröhliche Fortschritte macht, dennoch, auch in ihren besten Werken, sich so unfähig zu wahrer freier Heiterkeit zeigt.

Es sei mir gestattet, zur Erläuterung des Gesagten meine eigenen Erfahrungen als Bühnendichter heranzuziehen. Man hat mir ziemlich von Anfang meiner literarischen Laufbahn an, schon nach meinen ersten novellistischen Erfolgen, die Ehre erwiesen, mich einen Humoristen zu nennen. Ich weiß dieses Lob sehr hoch zu schätzen, wenn anders das Wort Humorist in tieferem Sinne als nur als Spaßmacher gemeint war. Meine Art der Weltbetrachtung ist allerdings eine humoristische, und daher war es mir ganz natürlich, daß ich meine jugendlichen Trauerspiele fein im Kasten liegen ließ und mich zunächst mit ein paar harmlosen und unbedeutenden Lustspielen der Öffentlichkeit als Dramatiker vorstellte. Dann kam die literarische Revolution der 80er Jahre, und ich schloß mich ihren Heerscharen, wenn auch nur als Landwehrmann, um so lieber an, als ich in meiner Darstellungsart schon immer Realist gewesen war. Jenes Pathos der sittlichen Entrüstung, welches die jugendlichen Vorkämpfer der neuen Schule auszeichnete, hatte ich niemals besessen; es war mir daher unmöglich, mich der Mode zu Liebe für Säuferwahnsinn, Hungertyphus und ähnliche dramatische Stoffe zu begeistern; wohl aber versuchte ich die sich mir darbietenden Konflikte in meiner eigenen Lebenssphäre im Sinne der neuen Schule rücksichtslos zu gestalten. Ich schrieb ein Schau-

spiel „In's alte Eisen“, in welchem ich den Kampf einer armen Offiziersfamilie mit den Vorurteilen der Kaste schilderte. Es gelang mir nicht, das Stück zur Aufführung zu bringen, und ich goß es darauf in die bequeme Romanform um, unter dem Titel „Die Kinder der Exzellenz“.

Einer Anregung von außen folgend, dramatisierte ich den Stoff noch einmal unter demselben Titel mit etwas vereinfachter Handlung und unter Verzicht auf den Tod des Helden im Duell. Ich glaubte, eine Komödie im französischen Sinne des Wortes geschrieben zu haben, als welche wir zu deutsch noch unter den nichtssagenden Begriff Schauspiel bringen. Daß in diesem Schauspiel ein pudelnärrischer, alter Major und ein drolliger Backfisch vorkamen, verletzte mein Stilgefühl nicht im mindesten, denn das war in meinem Sinne nur konsequenter Realismus. Direktor L'Arronge vom Deutschen Theater aber sagte mir zu meinem Erstaunen, daß ich ein vermutlich sehr wirksames Lustspiel geschrieben habe. Als Lustspiel sind dann auch „Die Kinder der Exzellenz“ über fast sämtliche deutsche Bühnen der Welt gegangen und auch noch in mehreren fremden Sprachen aufgeführt worden. Auch die ernsthafte Kritik erkannte das Werk als ein gutes Lustspiel mit einem etwas matten und larmoyanten dritten Akte an, entdeckte darin die Keime zur Vertiefung des

deutschen Lustspiels und ermahnte mich, ernstlich auf diesem Wege fortzuschreiten. Mir selbst machte das Stück keine rechte Freude. Ich vermochte immer nur ein verunglücktes Schauspiel oder aber ein halbes Lustspiel darin zu sehen. Mit meinem nächsten dramatischen Werke nahm ich es dann bedeutend ernster, und im Ernste der langwierigen Arbeit ging mir dann die Erkenntnis auf, daß ein reines Lustspiel zu schreiben im gegenwärtigen Augenblicke mir ebensowenig möglich sei wie den andern geehrten Kampfgenossen. Als das „Lumpengesindel“ fertig war, da war ich mir auch theoretisch über seine Qualitäten klar und nannte es Tragikomödie. Der Umstand, daß dieses mein Lieblingswerk überall, wo es bis jetzt aufgeführt worden ist, dieselbe zwiespaltige Aufnahme gefunden hat, indem immer ein Teil der Kritik und des Publikums die Vermischung von niedrig komischen mit rührsamen oder gar direkt tragischen Momenten als empörende Geschmacklosigkeit empfand, während der andere Teil sich gerade durch die so zustande gebrachte erhöhte Lebenswahrheit gepackt zeigte, dieser Umstand ist mir ein vollgültiger Beweis dafür, daß mir meine Absicht gelungen sei. Die Tragikomödie scheint mir in der Tat zurzeit der einzig richtige, künstlerisch wertvolle Ersatz für das gegenwärtig noch nicht mögliche reine Lustspiel zu sein. Mit meinem folgenden

Stück „Daniela Weert“, das als Schauspiel gedacht war, ging es mir dann eigentümlich. Ich hatte mich nicht gescheut, auch in diesem ernsten Stoffe meinem Humor die Zügel schießen zu lassen und wenigstens eine Figur hinein zu bringen, die zwar an sich nicht komisch war, aber durch ihre unverfrorene Derbheit lustspielmäßige Stimmungen hervorrief. Diese lustspielmäßigen Stimmungen schlugen ein und machten mir das ernste Stück (trotz des genialen Spieles einer Agnes Sorma) tot. Wieder hieß es, und diesmal schon mit einem unangenehmen Beigeschmack: „Ja, lieber Freund, du mußt eben Lustspiele schreiben.“ Und ich sagte mir: Zum Donnerwetter, jetzt schreibe ich ein Lustspiel! Es muß doch gehen — man muß nur wollen! — Und ich schrieb ein Lustspiel „Ein unbeschriebenes Blatt“. Ich ging damit nach Wien, weil ich mich vor Paul Schlenther und anderen meiner gestrengen Freunde in Berlin ein wenig damit genierte. In Wien lachten sich die Leute im ersten Akt halb tot, im zweiten fingen sie an zu gähnen, und im dritten zischten sie mich aus. Ich hatte mir ein Thema erwählt, in welchem ich unmöglich konfessionelle, politische, soziale oder auch gesellschaftlich-moralische Vorurteile verletzen konnte, welches mir aber trotzdem gestattete, in der Verwertung humoristischer Beobachtung über den „Fliegenden Blätter“-Stil hinaus zu gehen. Ein älterer Professor

heiratet einen Backfisch von sechzehn Jahren, um ihn sich nach seinem Gefallen zu erziehen. Natürlich hat er damit kein Glück, der kindische Unverstand der kleinen Frau bringt ihn dem Wahnsinn nahe, und in diesem Zustand benimmt er sich tatsächlich wie ein Verrückter. Das war nur konsequent, wurde aber übel vermerkt. Da ich es nicht über mein Gewissen bringen konnte, das alberne kleine Mädchen innerhalb der zwölf Stunden, in denen sich das Stück abspielt, zu einer vernünftigen Frau werden zu lassen, so mußte ich, um einen Schluß herbeizuführen, im letzten Akt die tollsten Possensprünge machen. Der Professor mußte sich selber persiflieren und das dumme Ding behalten, so wie es war, zufriedengestellt durch ihr Eingeständnis, daß sie sich in einem Punkte dumm benommen. Hatte sich der zweite Akt schon in allerlei Varianten des Zankmotives hingezogen, so war der ganze dritte Akt nur eine Verlegenheitsauskunft. Das wußte ich selber gar wohl, ich glaubte nur, daß sich das Publikum durch komische Situationen leichter betrügen lassen würde; denn um einen ganzen Theaterabend hindurch einen Ausschnitt aus einer angeblichen Wirklichkeit rein komisch erscheinen zu lassen, dazu bedarf es unter allen Umständen raffinierter Betrügerkünste.

Moritz Necker, der feinsinnige Wiener

Kritiker, schrieb in seinem Bericht über mein Lustspiel in den „Blättern für literarische Unterhaltung“: „Der moderne Realist scheut am meisten die sogenannte Umkehr der Charaktere; er glaubt konsequent und lebenswahr zu sein, wenn er keine Erkenntnisfortschritte, keine Läuterung menschlicher Charaktere annimmt und darstellt. Und das scheint nun dem Wolzogenschen Lustspiel zum größten Schaden geraten zu sein. Mit dieser Ästhetik beraubt sich der Dramatiker seiner wichtigsten Wirkungen, gar nicht zu reden davon, daß er durch die strenge Durchführung eines so scharf umgrenzten Charakters leicht monoton wirkt.“ Und weiter: „Ernst von Wolzogens Schicksal aber mag für die Geschichte des modernen Realismus von ähnlicher Bedeutung werden, wie auf dem höheren Gebiete der Tragödie das böse Geschick des ‚Florian Geyer‘ in Berlin von Bedeutung für die ganze neue Dramaturgie war. Wolzogen muß aus dem Wiener Erlebnis die Lehre ziehen, daß es auch im Lustspiel mit jenem Realismus nicht gehe, weil dieser Stil vom Humor ab-, nicht aber dem Humor zuführt. Die Grundstimmung des ächten Humoristen ist die Liebe zu den Menschen, der Glaube an die Güte der menschlichen Natur, der schließlich durchbrechen und sich in der Lösung der Verwickelungen und Verirrungen offenbaren muß. Die Grundstimmung des modernen Realisten

ist Skepsis, Nüchternheit, der Mangel des Glaubens an menschliche Güte; wenn so ein Mensch lacht, so wirkt es bitter sarkastisch, satirisch, nicht rein lustig, nicht humoristisch. Darum endigen die Lustspiele der konsequenten Modernen in der Burleske, und das ist eine unmögliche Theaterwirkung. Man wird schließlich doch auf die alten Lehren zurückkommen, die ja nicht das Werk der Konvention, der Willkür, sondern der langen, langen Erfahrung, der künstlerischen Natur sind. Es ist begreiflich, daß man eine konventionell gewordene Kunst haßt und sie durch eine neue ersetzen will. Allein man darf das Äußerliche nicht mit dem Wesen der Dinge verwechseln, und der Witz besteht eben darin, die Gesetze der menschlichen Natur zu berücksichtigen, ohne in Schablone zu verfallen."

Ich stimme diesen feinen Ausführungen im allgemeinen zu, möchte mir aber zwei Einschränkungen gestatten: erstens einmal kann ich nicht zugeben, daß Skepsis, Nüchternheit und der Mangel an Glauben an menschliche Güte mit dem Realismus als künstlerischer Anschauung durchaus verbunden sein müßten. Warum der realistische Dichter der Gegenwart allerdings an diesen Empfindungsübeln meistens leidet, glaube ich bereits ausreichend erklärt zu haben, aber bessere Zeiten werden zweifellos freundlichere Poetengemüter züchten. Zweitens

möchte ich bestreiten, daß das alte dramatische Gesetz von der Läuterung, von der Umkehr der Charaktere wirklich ein ewiges sei, um das durch keine Bemühung herumzukommen wäre. Tatsächlich fordert das Publikum heute noch Umkehr und Läuterung der Charaktere, wenn es sich durch den Schluß eines Dramas, und ganz besonders eines heiteren, befriedigt erklären soll; und doch geht gerade diese Forderuug dem Realismus ganz besonders gegen den Strich. Ich glaube aber, daß wir es hier nicht mit einem immanenten Kunstgesetz, sondern wirklich nur mit einer Konvention zu tun haben, und daß dem Publikum das Bestehen auf dem, was es bis jetzt noch unter einem befriedigenden Schluß sich vorstellt, aberzogen werden könne.

So gut wie die gebildeteren Romanleser heute schon so weit gekommen sind, auf eine verwickelte spannende Handlung gern zu verzichten, wenn ein Roman oder eine Novelle durch feine Seelenmalerei, packende Bilder aus der Wirklichkeit und Aufstellung interessanter Konflikte hervorragt, so sollte es auch möglich sein, das Theaterpublikum daran zu gewöhnen, auf die Forderung ungebrochener Stimmungen und sogenannter befriedigender Schlüsse zu verzichten. Kein Menschenkenner, auch der liebreichste nicht, glaubt an die plötzliche Läuterung, und da im Theater nur das glaublich zu machen

ist, was man sieht, so müssen gerade auf ihn jene notgedrungen plötzlichen Umkehrungen besonders unmöglich und lächerlich wirken. Es muß auch für das Drama genügen, einfach ein Stück Leben gezeigt zu haben. Immanente Gesetze des Dramas sind nur steter Fortschritt der Handlung, Steigerung innerhalb der Akte wie im Ganzen und Vermeidung aller aufhaltenden Wiederholungen.

Jeder gute Beobachter des Lebens wird unzählige Male gesehen haben, wie tragische Konflikte ausgekämpft werden von Menschen mit den lächerlichsten Eigenschaften oder von Menschen, die sich wenigstens im Zustande höchster Erregung gerade am närrischsten gebärden, oder wie andererseits die ernsthaftesten Menschen gerade durch ihren Ernst und in ihrer heiligsten Begeisterung die lächerlichsten Situationen schaffen können. Das sind die Gegensätze, welche den modernen Realisten naturgemäß zur dramatischen Gestaltung reizen; aber die ungebrochenen Stimmungen hören dabei auf. Tragödie und Komödie bis hinab zur Burleske tollen bunt durcheinander, und das Publikum muß und wird sich daran gewöhnen, an der Darstellung dieses Durcheinanders künstlerischen Genuß zu finden. Es ist mir eine große Freude gewesen, daß mein „Lumpengesindel“ Schule gemacht hat. Alle unsere ersten modernen Dramatiker sind bei

ihren Versuchen in der heiteren Gattung auf die Tragikomödie hinausgekommen: Gerhart Hauptmann mit dem „Kollegen Crampton“ und dem als Theaterstück leider so verunglückten „Biberpelz“, Sudermann mit der „Schmetterlingsschlacht“, Halbe mit der „Lebenswende“, Arno Holz, Franz Servaes, Josef Ruederer, Anna Croissant-Roust, Elsa Bernstein (Ernst Rosmer) und vermutlich noch sehr viele andere, deren Werke nicht aufgeführt oder mir nicht bekannt geworden sind. In allerjüngster Zeit hat Hermann Bahr ein Stück geschrieben, das ich mit ganz besonderer Freude begrüßt habe: „Das Tschaperl“. Es ist ihm damit genau so ergangen wie mir mit dem „Lumpengesindel“; man hat sich empört gezeigt über die aufdringliche Komik, die so stimmungsmordend in die Tragik hinein platzt, und Kritiker, welche die literarischen Qualitäten des Stückes höchlich lobten, schalten das Publikum, weil es in tief ernste Szenen roh hineinlachte. Das Publikum will lachen, und es soll lachen, das ist sein gutes Recht, im Lachen sucht es Befreiung von seiner Erschütterung, und der Dichter will es ja befreien helfen. Es soll nur lernen, ruhig zu lachen, ohne sich zugleich ästhetisch zu entrüsten. Sein unbefangenes Lachen wird den Mut der Dichter stärken, auf dem Wege zum neuen heiteren Drama unbeirrt fortzuschreiten. Noch ein Dutzend solche „Tschaperl“ und „Lumpen-

gesindel“ und „Kollege Crampton“ u. s. w., und wir werden uns vielleicht nimmer scheuen, auf den Titel eines realistischen Lebensbildes mit gemischten Stimmungen, aber vorwiegend heiterem Grundton, ruhig das Wort Lustspiel zu setzen. Und wenn wir um der Wahrheit willen nicht mehr verhöhnt werden, so werden wir auch wieder gutmütig werden dürfen, ohne die Gutmütigkeit als einen Schimpf zu empfinden. Dann erst wird das reine Lustspiel im alten Sinne vielleicht wieder möglich werden.





Das Überbrettl
(1900)





Ich wüßte mir keine amüsantere Zeit zum Leben als unsere Gegenwart. Wir haben immer Wind in unseren Segeln für alle Schifflein, die wir schwimmen lassen, und aller dieser Schifflein Fahrt geht in einem berauschenden Tempo vonstatten. Was tuts, wenn wir manchmal dabei von Atem kommen, wenn empfindliche Mägen sich bisweilen umkehren, wenn im allgemeinen die Nerven schärfer herangenommen werden als je zuvor; es ist doch ohne Zweifel besser so, als in paradiesischer Sattheit und Wunschlosigkeit geistig zu verstumpfen und körperlich zu verfetten. Gönnen wir das Paradies den Müdegewordenen, den geborenen Philistern und erhalten wir uns Lebendigen, rüstig Schaffenden die tolle Fahrt! Freilich — zum Seufzen und Kopfschütteln gibts auch Grund genug. Dieselbe Vernunft, die in Wissenschaft und Technik heute so unerhörte Triumphe feiert, wird gleichzeitig auch mit Füßen getreten, so elefantisch wuchtig wie nur je in finstersten Zeiten der Ver-

gangenheit. In den Sturmwirbel der fortschrittlichen Lärmtrommel gellen die Rückzugssignale der reaktionären Trompeten hinein. Wohin wir uns wenden, stoßen wir auf die wahnsinnigsten Gegensätze: fabelhafter Reichtum und schreiendes Elend; völlige Gewissensfreiheit und finsterster Aberglaube; in demselben Staate nach außen eine Politik, die mit Siebenmeilenstiefeln vorwärts schreitet, nach innen eine in spanische Stiefel eingeschnürte Politik nach rückwärts; stets gefüllte Tränendrüsen für Kranke, Krüppel und Verbrecher, sowie unglückliche Opfer der Vererbung und daneben verschlossenen Börsen für Schulmeister, Disziplinarverfahren gegen ehrliche Geistliche, erbarmungslose Konkurrenz, ideale Rücksichtslosigkeit gegen die Überzeugungen und Gefühle von Individuen und Nationen, die uns in unserem Erwerb stören könnten.

Wüste, wilde Gegensätze! Erschreckend und bedenklich! Eine grelle Buntheit der Erscheinungen wie bei den modernen Plakaten. Aber diese Plakate reizen und locken zu einem Genuß des Daseins, der auch dem Ärmsten erreichbar ist, sofern er nur nicht arm an Geist ist. Das Welttheater ist zum Varieté geworden, eine Monstrevorstellung ohne Pause, gratis für jeden offnen Kopf und für alle sehenden Augen. Und in dieser Varietévorstellung des modernen Lebens genießen wir blutige Stier-

kämpfe, in denen abgehetzte Gäule auf ihren eignen Eingeweiden herumtrampeln, halsbrecherische Akrobatenstücke, wo die gruselige Erwartung eines Genickbruchs den Reiz fliegender schöner Menschenleiber erhöht, und daneben niedliche Soubrettenliedchen, bieder-fröhliche Jodler, Farben- und Formenräusche von schönen Frauengliedern, umraschelt vom Frou-Frou der Spitzen- und Seidenplissés und umwogt von wunderbaren elektrischen Lichteffekten.

Neben der Brutalität, die auf dem Welttheater mit ihren groben Effekten Orgien feiert, suchen die ernste Wissenschaft und die ideale Kunst ruhig ihren Weg zum Licht, und geschäftige, oft sogar ehrlich begeisterte Vermittler sind stets und überall bereit, ihre wichtigsten Ergebnisse, ihre schönsten Blüten ins Volk zu tragen, sie für das praktische Leben auszunutzen und dem Verständnis der Menge zugänglich zu machen. Sobald ernste Wissenschaft und ideale Kunst etwas Großes und Neues hervorgebracht, eröffnen heute die Presse und andere volkstümliche Institute einen Kleinverschleiß für ihre großen Werte. (Uraniatheater und Jakobowski's Goethe für 10 Pfg. seien als Beispiele angeführt.) Wir können ganz absehen von dem eigensinnigen Bemühen kleiner Künstlergruppen, sich von der Masse nach Möglichkeit abzuschließen und nur für einen Kreis von Intimen zu produzieren. Der unwider-

stehliche Zug der Zeit geht, diesen wenigen Aristokraten nietzschescher Observanz entgegen, dennoch auf Verwischen aller Grenzen und auf Sprengung aller Kastenfesseln hinaus. Und so konnte es kommen, daß gerade von dem aristokratischen England aus eine Bewegung entsprang, welche die Grundsätze einer neuen, von Japan beeinflußten dekorativen Kunst zuerst auf das Gebiet der Industrie und des Handwerks übertrug. In England begannen zuerst bedeutende Künstler Tapeten und Kleiderstoffe zu entwerfen, Modelle für Tischler, Töpfer, Glaser, Metallarbeiter usw. zu liefern und damit dem banalen Schlagwort „Schmücke dein Heim!“ einen edleren Inhalt zu geben. Diese Bewegung faßte in Deutschland tiefer Wurzeln als in irgendeinem anderen Land. Die sezessionistische Bewegung auf dem Gebiete der bildenden Künste hat in Deutschland nur dadurch einen so außerordentlich starken Einfluß erlangt, daß sie sich mit dem Gewerbe und Handwerk verbündete. Es ist wirklich eine große Errungenschaft, für die wir diesen vorurteilslosen Künstlern nicht genug Dank wissen können, daß der Kampf gegen die Schablone nun überall so fröhlich geführt wird, und daß endlich auch die Massenfabrikation aller Gegenstände, die zum Hausgebrauch auch des Ärmsten dienen, unter den Einfluß wirklich modernen künstlerischen Geistes zu geraten beginnt.

Es ist eine notwendige und selbstverständliche Forderung, daß in einem Lande, wo die Grundlage der Bildung jedem zwangsweise gegeben wird und auch die höhere Geisteskultur verhältnismäßig leicht zugänglich ist, der Kunstgenuß gleichfalls nicht das Vorrecht eines kleinen Teiles der Gesellschaft bleiben darf. Daher billige Bücher, populäre Konzerte, freie Volksbühne, Museenwanderungen usw. Auch hier wieder — Varieté, Wissenschaft und Kunst in kleinen Dosen und in buntem Durcheinander. Niemand will von etwas ausgeschlossen sein und von allem wenigstens ein Kosthäppchen genießen dürfen. Ich halte es für überflüssig, da über Verflachung und Entwürdigung ein Wehegeschrei zu erheben. Abgesehen davon, daß gegen den starken Zug der Zeit tatsächlich nichts auszurichten ist, muß man es doch wirklich als gerechter und menschlicher empfinden, Vielen ein wenig als Wenigen alles und der großen Mehrheit nichts zu gönnen. Und wie viel Sonnenschein wird nicht durch eine kleine Gabe der Kunst oft in ein trübes, trostloses Dasein gebracht! Wie oft ist nicht ein einziges Buch, ein Bild, ein zufällig erworbenes Möbelstück die Ursache geworden, den schlummernden Drang nach eigener künstlerischer Betätigung zu wecken und einer schönheitsdurstigen Seele edelste Befriedigung zu bringen.

Es ist wirklich die höchste Zeit, daß nun auch



die Dichter und Musikanten anfangen, sich in solchem schönen Sinne gemein zu machen, wie die bildenden Künstler und Verschleißer der Wissenschaft es tun. Die naturalistische Schule hat das Volk bei der Arbeit aufgesucht — mögen nunmehr wirkliche Dichter das Volk bei seinem Vergnügen aufsuchen, nicht das Volk im Sinne des Pöbels, für welches ja literarische Gewerbetreibende genug arbeiten, aber für das Volk im Sinne der Hunderttausende, bei denen geistige Bedürfnisse vorhanden und welche einer Veredelung ihres Geschmacks zugänglich sind. In Paris haben zuerst kleine Vereinigungen junger Literaten, Maler und Musiker die kecken Abendunterhaltungen, in denen sie sich bis dahin nur selbst amüsierten, der Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Und als die mit ihren meist recht bescheidenen, aber durch den Stempel der Persönlichkeit so reizvollen Darbietungen einen so ungewohnten Erfolg hatten, ward aus der künstlerischen Laune Ernst, und die dilettantischen Talente der Sänger und Rezitatoren wurden zu berufsmäßiger Kunstübung ausgebildet. Die Kabaretts schossen wie Pilze aus dem Boden; auf dem Monmartre und im Quartier latin waren sie bald kaum noch zu zählen. Es sind meist Kneipen geringer Art, die wenig oder gar keine Ansprüche auf Behaglichkeit und Eleganz machen; aber wirkliche Künstler haben mit reizenden Tollheiten die Wände

geschmückt, und mehr oder minder begabte Poeten tragen auf einem bescheidenen Podium ihre Dichtungen vor, die sie zum großen Teil selbst in Musik setzen und von einem befreundeten Musiker harmonisieren und begleiten lassen. Neben der aktuellsten politischen oder sozialen Satyre, neben der dreistesten Cochonerie bekommt man in diesen Kunstkneipen die zarteste Lyrik zu hören, vom frechesten Ulk bis zur wuchtigsten Tragik wird die ganze Farbenskala poetischer Vorwürfe und Darstellungsarten aufgerollt.

Es stellt der alten Kunstkultur der Franzosen, ihrem feinen Kunstinstinkt ein glänzendes Zeugnis aus, daß sich die im besten Sinne vornehmste Gesellschaft zu diesen anspruchslosen Unterhaltungsabenden der jungen Künstler drängt, deren ganzer äußerer Apparat in einem Pianino besteht, und bei dem Frauen selten oder gar nicht mitwirken. Wir sind in Deutschland, wie ich fürchte, noch nicht so weit. Reichtum und Vornehmheit der Geburt, ja selbst die Abgangszeugnisse höherer und höchster Lehranstalten bieten bei uns noch keine Gewähr für wirkliches Kunstverständnis oder auch nur Kunstbedürfnis. Im Gegenteil: unsere Gymnasialbildung hat uns erblich mit dem Vorurteil belastet, als ob Verstorbenheit und Langweile das Kennzeichen ächter großer Kunst sei. Es gilt für einen Beweis tiefer Bildung, sich gegen das Lebendige und

Tagfällige, besonders wenn es in leicht genießbarer Form geboten wird, vornehm ablehnend zu verhalten. Die Leute, die bei uns viel Geld und keine Bildung haben, amüsieren sich wie überall in der Welt am meisten bei den niedrigsten Vergnügungen der Masse und beteiligen sich am wirklichen Kunstgenuß nur so weit, als es erforderlich ist, um den Schein guten Geschmackes in ihrer Gesellschaftsschicht zu wahren. Die stärksten künstlerischen Bedürfnisse haben bei uns im allgemeinen die Leute mit dem schmalen Geldbeutel. Und wo sich Reichtum und wirkliche Bildung zusammenfinden, da pflegt doch wenigstens das Vorurteil noch zu bestehen, daß gute Kunst auch einer würdigen Inszenesetzung bedürfe, daß sich Leute von Rang und Ansehen nicht unter verdächtigem Zigeunervolk in anrüchiger Stadtgegend und untergeordneten Lokalen sehen lassen dürften.

Seit die Pariser „Roulotte“ in Deutschland ihre Gastspielreisen unternommen hat, und besonders seit so vielen Tausenden deutscher Ausstellungsbesucher die Pariser Kabaretts bekannt geworden sind, ist der Wunsch, das künstlerische Varieté auch bei uns einzubürgern in den Kreisen der jüngeren künstlerischen Generationen immer lebhafter zum Ausdruck gekommen. Ich selbst bin schon vor Jahren, nicht durch die Pariser Vorbilder, sondern durch die phantastischen Pläne des pracht-

vollen skandinavischen Poeten Holger Drachman und durch Bierbaums Roman Stilpe zum Nachdenken über diese Frage und zum Schmieden eigner Pläne angeregt worden und im Laufe der letzten zwei Jahre sind von verschiedenen Seiten an mich Anfragen ergangen, ob ich nicht die Hebung des Brettls bei uns in die Hand nehmen wolle. Und da auch die öffentliche Meinung, soweit sie sich in der Presse kundgibt, mir ein erfreuliches Vertrauensvotum zuteil werden ließ, so glaubte ich mich der Verpflichtung nicht länger entziehen zu können, das schwierige Werk nun endlich in Angriff zu nehmen.

Für schwierig halte ich das Unternehmen aus drei Gründen: erstens einmal darum, weil uns im großen und ganzen die zärtliche Teilnahme für die künstlerische Bohême fehlt und wohl auch ein wenig der feine Kunstinstinkt, der die gebildeten Schichten der romanischen Rasse auszeichnet; zweitens darum, weil unseren Dichtern und Musikern das Talent, ihre Werke persönlich wirkungsvoll zum Vortrag zu bringen, abgeht (ich kenne in ganz Deutschland inkl. Schweiz und Österreich außer mir selbst kaum ein halbes Dutzend Dichter, die sich nicht durch eignen Vortrag ihrer Werke erheblich schädigen würden. Und auch unter den Komponisten wüsste ich nicht viel mehr aufzuzählen, die ihre Lieder auch nur einigermaßen selbst singen

können. Der Ausdruck „Komponistenstimme“ bezeichnet bei uns geradezu ein Ideal von Scheußlichkeit.), und die dritte und nicht geringste Schwierigkeit erblicke ich in unserer neuerdings besonders empfindlich gewordenen Zensur, die zwar der leichtest geschürzten Muse ein Wort oder Zötlein zuviel gern nachsieht und dem friedlichen Bürger auch ruhig seine Freude an schlanken Mädchenbeinen läßt, aber dem ehrlichen Schalk, der mit seiner Pritsche zu hoch nach oben oder überhaupt zu deutlich auf allgemein bekannte Schäden hinweist, oft gar zu ängstlich in den Arm fällt. Über Mangel an Freiheit für das gedruckte Wort brauchen wir uns meiner Meinung nach bei uns in Deutschland nicht zu beklagen — ich für meine Person hätte sogar nichts dagegen, wenn man der geschäftsmäßigen Spekulation auf die Lüsternheit und andere niedrige Instinkte noch mehr auf die Finger sähe, denn ich kann nicht finden, daß es zum Ruhm eines Landes beitrage, eine reich entwickelte Pornographie zu besitzen. Was wir Schaffenden beklagen, das ist die übergroße Ängstlichkeit unsrer Polizei gegenüber dem von der Bühne gesprochenen Worte, unter welchem gerade die Dichter am meisten zu leiden haben, die ihren Beruf als Sittenprediger und Wundärzte am ernstesten nehmen. Selbstverständlich werden die herrschenden Gewalten sich immer bemühen,

eine Gedankensaat zu vernichten, welche Unzufriedenheit mit dem Bestehenden erzeugen könnte. Das ist eine Pflicht, die ihr der Selbsterhaltungstrieb auferlegt. Aber unpraktisch und unpsychologisch will es mich bedünken, das freie Gelächter zu unterdrücken. Ein unterdrücktes Gelächter treibt allemal Galle ins Blut, während umgekehrt ein aufgestauter Gallenüberschuß durch kein Mittel leichter entfernt wird, als durch eine kräftige Erschütterung des Zwerchfells. Die weitgeöffnete Tatze, die sich lachend auf die Schenkel schlägt, ist weit harmloser als die in der Tasche geballte Faust. Und Menschen und Dinge, über die man nicht lachen darf, die kann man auch nicht lieben. Tödlich wirkt Lächerlichkeit nur, wenn ihr eine zu unrecht angemaßte Würde anheimfällt. Und Verletzungen schuldiger Ehrfurcht durch pöbelhaftes Gelächter werden stets durch den guten Geschmack unschädlich gemacht. Das Lachen wirkt immer befreiend. Es vermag den Haß und die Bosheit zu töten — und das ist unter allen Umständen ein gutes Werk.

Nun ist es aber meine feste Überzeugung, daß uns die Schwierigkeiten, die ich eben aufzählte, vor dem Versuche, unserem gebildeten deutschen Publikum Kunst im Varietéstil vorzuführen, nicht abzuschrecken brauchen. Mag das Bedürfnis nach einer künstlerischen Erhöhung des Brettlstils zu-

nächst auch nur dem verhältnismäßig kleinen Kreise von Künstlern und Feinschmeckern bewußt geworden sein, so wird sich dieses Bedürfnis sehr rasch verallgemeinern, wenn erst einmal das, was wir erstreben, irgendwo zur gelungenen Tat geworden ist. Die notwendigen intimen Beziehungen zwischen Publikum und Künstler werden sich zunächst einmal in den Mittelpunkten geistigen Lebens rasch herstellen lassen, und diese Fühlung wird noch enger werden, wenn unsere jungen Dichter und Komponisten, das Vorurteil der falschen Vornehmheit aufgebend, selbst auf das trauliche Brettl steigen und von dort herab im liebenswürdigen Plauderton des kleinen Raumes zu ihrer Gemeinde reden. Eine Auslese des Publikums wird sich sehr bald von selbst vollziehen. Dem ungebildeten Geschmack wird die lärmende Art des Tingeltangels mit seinen groben Sinnenreizen stets mehr zusagen als der stille Zauber feiner Kleinkunst. Und mit den vollendeten Darbietungen der internationalen Artistenwelt, mag sie parterre oder hoch oben unter der Saaldecke arbeiten, mag sie mit gefährlichen Werkzeugen jonglieren oder wilde Bestien zum Flöteblasen dressieren, mit denen werden unsere singenden Bilder, unsere mit Klavier begleiteten Pantomimen, unsere stilisierten Tänze und Solovorträge aller Art nicht wetteifern können. Vielleicht werden die meisten von denen, die die

Neugier in unsere Vorstellungen treibt, mit einem enttäuschten „Weiter nichts?“ die Achsel zucken und nicht wiederkommen — dafür werden aber gewiß die anderen, denen das schmeichelnde Piano, die zarte Stimmung unserer Art wohltuend die Nerven streichelt, desto öfter wiederkommen. Und diese Freunde werden freiwillige Werber für unsere Sache sein.

Und wenn unsere Künstler gewahr werden, daß sie sich nicht einer verständnislosen Menge gegenüber befinden, welche keinen Unterschied zu machen versteht zwischen ihren Leistungen und denen beliebiger Text- und Musiklieferanten für das Tingeltangel, so werden sie leicht die Furcht vor Entwürdigung überwinden, die vielleicht heute noch den oder jenen von der Beteiligung am Brettl zurückhält. Zu meiner Freude kann ich übrigens bestätigen, daß bis auf ganz wenige Ausnahmen sich unsere anerkanntesten und vornehmsten Talente auf meinen Ruf zur Mitarbeiterschaft willig bereit finden ließen. Und wenn auch in unserer germanischen Rasse das Talent zum persönlichen Vortrage gar betrüblich selten ist, so leben doch andere Rassen und Mischlinge genug unter uns, die in dieser Hinsicht begabter sind. Ich zähle dabei auf den unbefriedigten Ehrgeiz von geborenen Spezialisten, die auf Opern- und Schauspielbühnen sich wegen ihrer beschränkten Verwendbarkeit nicht zur Geltung

bringen können. Und sollte auch in der ersten Zeit mancher Mißgriff geschehen, manche Kraft, von der man sich viel versprach, versagen, so braucht man darum keineswegs an der Möglichkeit zu verzweifeln, die neuen Leute für die neue Sache schließlich doch zu finden.

Die Begabung für die Kleinkunst oder sagen wir besser: für die kleinen Formen der Kunst ist ohne Zweifel viel verbreiteter als die für die große Kunst in großer Form. In den Kneipzeitungen junger Musensöhne, in den Faschingsveranstaltungen junger Künstler toben sich solche Kräfte manchmal in entzückend übermütiger Grazie aus, ohne daß die Öffentlichkeit jemals davon eine Ahnung bekommt. Wenn aber erst eine vornehme Stätte der öffentlichen Darbietung für solche Kleinkunst vorhanden ist, dann wird es der Ehrgeiz jener willkommenen Kleinen sein, dort festen Fuß zu fassen. Und dann werden auch die Talente zur persönlichen Darstellung, die sich bei uns merkwürdigerweise häufiger unter den bildenden Künstlern als unter den Literaten und Musikern finden, sich gern an die Öffentlichkeit hervorwagen. Was mich aber mit besonderer Zuversicht erfüllt, das ist die Überzeugung, daß unsere deutsche Lyrik, ebenso wie unsere deutsche Musik beträchtlich vielseitiger und eigenartiger sei als die französische, und daß darum der künstlerische Wert unserer Darbietungen

ein höherer sein wird als in dem beneideten Paris. Wenn aber erst einmal die Überzeugung von der künstlerischen Vornehmheit des Überbrettls allgemein durchgedrungen ist, dann wird auch die Schwierigkeit, die uns aus der Ängstlichkeit der Behörde droht, unschwer zu überwinden sein. Wenn die Durchsiebung unserer Kostgänger sich vollzogen hat, wird sicherlich das Vorurteil schwinden, als ob das Überbrettl bedenkliche Tränklein für gefährliche Hitzköpfe braute. Es wird das Ziel meines Ehrgeizes sein, den Wirklichen Geheimen Rat ebenso in seinen Ansprüchen an eine abwechslungsreiche künstlerische Unterhaltung zu befriedigen, wie etwa den jungen Künstler von eigensinnigen Idealen. Ich verspreche mir sogar viel leichteres Spiel mit dem Wirklichen Geheimen Rat — und der erste Geheime, der in seinen Kreisen erzählt, er habe sich im Überbrettl köstlich unterhalten, der wird auch dazu beitragen, daß man uns den Maulkorb um einige Löcher weiter schnalle. Wir brauchen die soziale Satire, den politischen Witz, aber wir können verzichten auf die gallischen Ausbrüche gekränkter Parteiinteressen. Wir wollen versuchen, uns auf den freien ironischen Standpunkt des erfahrenen Weltmannes zu stellen, also sozusagen den Oberhofmarschall und den Staatsminister in Hemdärmeln zu interviewen, und wir wollen auch versuchen,

die Meinungen des schlichten Mannes aus dem Volk abzufangen, wie er ihr Ausdruck gibt, wenn er fern von dem Phrasennebel der lauten Volksversammlung mit seinen Freunden vom Herzen herunterredet. Und ich glaube, die Polizei wird uns weit lieber parlamentarische Redefreiheit vergönnen als riskieren, uns durch Verbote tückisch zu machen.

Die Hoffnungen sind die besten. Nun gilt es vor allen Dingen anfangen — selbst auf die Gefahr hin, nicht auf den ersten Streich gleich die Erfüllung kühnster Träume zu erreichen. Wenn es mir glückt, wie ich hoffe, auf der geplanten Reise durch die Mittelpunkte deutscher Intelligenz und Kunstbestrebungen ungetrübte Sinne, guten Willen und offene Geldbeutel zu finden, so bin ich überzeugt, daß der Gedanke des künstlerischen Varietés auch bei uns bald feste Wurzeln fassen wird und daß dann bei freiem Spiel der Kräfte die Überbrettl überall aus dem Boden schießen werden. Möglich, daß die Vollendung anderen beschieden ist — ich werde mich in dem Bewußtsein, als Pfadfinder gedient zu haben, ohne Groll an meinen Schreibtisch zu meinen Dramen und Romanen zurückziehen. Sollte irgendwo die Befürchtung bestanden haben, daß mein Überbrettl nur für „Übermenschen“ und für „rasende Jünglinge“ bestimmt sei, so dürften solche durch meine Aus-

führungen wohl zerstreut worden sein. Die Muse des Überbrettls wird zwar in langem Gewande erscheinen und sich nicht scheuen, bisweilen gar die tragische Maske vorzunehmen; aber lieber noch wird sie den Saum lüpfen und ihre zierlichen Füßchen sehen lassen. Und durch die Musik unserer Hauskomponisten wird das häufigst wiederkehrende Leitmotiv das Klingklang der Gläser und das kecke Trallala sein.



Nachwort.



Des Überbrettls lichter Glanz und kurze Herrlichkeit lebt wohl noch in der Erinnerung meiner deutschen Zeitgenossen; aber über die Ursachen seines erstaunlich raschen Untergangs haben wohl selbst die Leute, die sich einmal aufs lebhafteste für mein Unternehmen begeisterten, kaum etwas anderes als unkontrollierbare Gerüchte vernommen. Und darum sei es mir gestattet, an dieser Stelle kurz und bündig die betrübsame Wahrheit über jenes unrühmliche Ende meiner guten Sache auszusprechen.

Ich hätte sternenblind und gänzlich in einem beschränkten Rassedünkel befangen sein müssen, wenn ich mich bei meinem Versuche, alle die



kleinen poetischen, musikalischen und dichterischen Nebenkünste einmal durch geschmackvolle Aufmachung zur Freude gebildeter Menschen zu verwerten, nicht um freundliche Unterstützung an die Rasse gewendet hätte, die einen Heine, einen Mendelssohn, einen Offenbach hervorgebracht hat. Ich wollte ja das deutsche Bärlein tanzen lehren, und zwar schmerzlos, zu seinem eigenen Vergnügen — da konnte ich die alte grausame Methode, dies Bärlein auf einen glühenden Rost zu stellen, wohl nicht anwenden, sondern versuchte es lieber mit der milden und gleichfalls bewährten Erziehungsmethode, den Ehrgeiz zur Nachahmung durch Vorführung anderer Tierlein zu wecken, welche von Natur aus zum Tanzen befähigt sind. So konnte es denn nicht ausbleiben, daß nicht nur meine darstellenden Kräfte, sondern auch meine Hauspoeten und Hauskomponisten fast ausschließlich Juden waren. (Mit schier einziger Ausnahme derjenigen ächten deutschen Dichter, aus deren Hirn die Idee des Ganzen und die ersten praktischen Vorbilder stammten, also von Bierbaum, Liliencron, Falke, Wedekind, Ludwig Thoma und von mir selbst.) Und da es ferner eine Eigentümlichkeit unserer Rasse ist, mit ihren Gedanken allzusehr dem Vergangenen nachzuhängen, dem Werdenden dagegen mit Mißtrauen zu begegnen, so war es wiederum selbstverständlich, daß ich mein dankbarstes Publikum,

die eifrigsten Förderer meiner Sache gleichfalls bei jener anderen Rasse fand, die uns an Beweglichkeit des Geistes und an Befähigung, zukünftige Werte zu wittern, so weit überlegen ist. Über allen diesen für das Tempo unseres Kulturfortschrittes so wertvollen Begabungen unserer jüdischen Mitbürger steht aber ihr Talent für geschäftliche Ausbeutung. Und so mußte es kommen, daß ich mich sehr bald nicht nur von jüdischen Künstlern, sondern auch von Geschäftsleuten aller Art eng umdrängt sah, deren glühender Eifer, meine Idee zu Geld zu machen, mir beinahe Grauen einflößte und deren feinem, wie selbstverständlichem Ränkespiel ich einfach nicht gewachsen war.

Statt wie es mein ernstlicher Wille gewesen war und wie ich öffentlich proklamiert hatte, mich nach jenem ersten glänzenden Triumphzug durch Deutschland und Österreich wieder ins Privatleben zurückzuziehen und mir meine Firma beim Abschied bezahlen zu lassen, hörte ich auf den Sirenensang meiner geschäftsgewandten Mitarbeiter und ließ mich von harmlos vermummten Verschwörern in die Köpenicker Straße verschleppen. Mich lockte, außer den in sichere Aussicht gestellten Millionen, vornehmlich die Verheißung, ein Haus ganz nach meinen Wünschen gebaut zu bekommen, die phantastischen Träume eines Künstlers, zu dessen originellen Fähigkeiten ich das größte Zutrauen hatte,

August Endells nämlich, verwirklicht zu sehen. Daß mein ehrlicher Name und der künstlerische gute Ruf, den ich meinem Unternehmen verschafft hatte, hauptsächlich dazu dienen sollte, um aus jenem Häuserkomplex der Köpenicker Straße, in den Max Kruses eherne Nietzsche-Büste als streng blickendes Idol des Diesseitsglaubens hineingestellt wurde, das ihm anhaftende Dirnenparfüm auszuräuchern, das erfuhr ich erst viel später. Jener Professor der Ethik, dem die wissenschaftliche Welt die epochemachende Entdeckung verdankt, daß man am Südpol ebenso sicher verbrennt wie man am Nordpol erfriert, fühlte sich nämlich durch die Erinnerung an jenen etwas anrüchigen Ursprung seines Reichtums einigermaßen geniert und hoffte das Nützliche mit dem Angenehmen sinnig vereinigen zu können, indem er der von unseren Kunstpäpsten frisch kanonisierten zehnten Muse mit seinem Gelde eine Heimstatt errichtete. Was einst so viele muntere Mädchen markweise zusammenbringen mußten, das sollte nunmehr dies einzige lose Dämchen braunlappenweise liefern — immerhin ein schöner Fortschritt! Um mir nicht das drückende Gefühl der Verpflichtung für jenes fürstliche Geschenk des neuen Hauses aufzuladen, wurde mir gestattet, mich auch finanziell an der neuen Gründung zu beteiligen, indem ich die innere Ausstattung liefern durfte. Im richtigen Verhältnis

zu dieser Beteiligung besaß ich aber im neuen Aufsichtsrate nur eine Stimme, während der Herr Professor über deren vier verfügte. Und da größere Geldausgaben der Bewilligung des Aufsichtsrates unterlagen, so war ich von vornherein in allen bedeutsameren Entschließungen lahmgelegt. Der Herr Professor selbst schwebte unsichtbar über den Wassern. Seine irdischen Stellvertreter in der Köpenicker Straße waren ein Bierverleger und ein kleiner Fellhändler. Da meine eine einzige Stimme ja doch nicht mehr ins Gewicht fiel, so wurden mir die bedeutsamsten Beschlüsse der anderen vier Stimmen meistens erst als faits accomplis mitgeteilt, so beispielsweise das Wiederengagement von Künstlern, die zum Dank dafür, daß ich sie aus dem Nichts emporgehoben und ihnen Gelegenheit gegeben habe, sich einen Weltruf zu verschaffen, meine Gutherzigkeit erst schamlos ausgenutzt und obendrein sich noch bemüht haben, durch Fahnenflucht den Ruin des Unternehmens herbeizuführen! Mir wurde einfach bedeutet, meine Gefühle hätten nicht mitzusprechen, wo es sich um das Geschäft handelte. Und das Geschäft erforderte nach der Meinung des Professors, des Bierverlegers und des Fellhändlers, daß ohne Rücksicht auf den Kostenpunkt alles engagiert und angekauft werde, was nach irgendeiner Richtung hin eine Sensation verhieß. Ein, zwei, drei Gesellschaften womöglich

müßten ständig auf Reisen sein, um ganz Europa und Amerika das Überbrettl in möglichst kurzer Zeit zu verekeln. Und in der Köpenicker Straße müßte der eleganten Lebewelt Berlins andauernd das Pikanteste des Pikanten geboten werden. Auf diese geniale Art wurde das kleine Theaterchen, das kaum 800 Personen faßte, mit einem Tagesetat von 1800 Mark belastet. Was half es mir, wenn ich mich gegen all diesen Wahnsinn anfangs mit Händen und Füßen zu sträuben versuchte — ich war eine Stimme von fünf, basta! Ich verstand nichts vom Geschäft, nichts vom Zug der Zeit, nichts von den Bedürfnissen der Berliner Lebewelt usw. usw. Das war ausgemachte Sache. Natürlich stimmte die Rechnung jener klugen Geschäftsleute nicht. Und sobald der ferne Professor mit neuen Geldmitteln in die Bresche zu springen genötigt war, mußte der Gerechtigkeit halber auch ich daran glauben, indem ich ihm mein Eingebrachtes verpfändete. Es gehörte also schon wenige Wochen nach der Eröffnung kein Stuhl, kein Nagel im Hause mehr mir. Ich hatte überhaupt keinen Zweck weiter, als meine blaue Weste mit den Pfauenaugen zu präsentieren und mich von dem Bierverleger und dem Fellhändler in die Provinz verschicken zu lassen, wenn die blaue Weste dort benötigt wurde, um die zweifelnden Gemüter von Potschappel und Buxtehude von der Ächtheit der

dort gastierenden Zweiggesellschaften zu überzeugen. Der Fellhändler war ein frommer Mann, der am Schabbes kein Geld anrührte und damit manche süße Hoffnung auf Vorschuß zunichte machte. Und der Bierverleger war ein weltgewandter kluger Herr mit verbindlichen Manieren. Ich will ihnen beiden nichts Übles nachsagen, denn sie handelten ja nur im Auftrag dessen, der von der Terrasse seines Marmorpalais aus sein Auge im Firnenschnee der Jungfrau badete und dabei über ethische Probleme nachdachte.

Für mich waren inzwischen alle Probleme gelöst außer dem einen, wie ich fortan mein Leben fristen sollte, nachdem ich mich von dem Bunten Theater G. m. b. H. zurückgezogen haben würde; denn daß ich das tun müßte, stand schon in dem Augenblick bei mir fest, als man mir Herrn Oskar Straus als wiederengagiertes Mitglied präsentierte.

Mehr brauche ich wohl nicht zu sagen. Wer sich in die Seele eines anständigen Menschen und Künstlers hineinzudenken vermag, wird es ohne weiteres begreiflich finden, daß ich unter solchen Umständen meine Fahne im Stich lassen mußte. Sie kam vor die Hunde und wurde gierig in tausend Fetzen zerrissen, und heute noch kann man diese Fetzen herauswimpeln sehen aus den zahllosen Animierkneipen, in denen mit der Kunst Schindluder getrieben wird. Von den vielen, vielen

Menschen, die ich im Laufe von zwei Jahren berühmt und wohlhabend gemacht hatte, gönnten mir nur ganz wenige ein gutes Wort zum Abschied. Die meisten dachten sich wohl: „Geschieht ihm recht! Ist er doch ein zu furchtbarer dummer Kerl gewesen, der sein Eisen nicht zu schmieden verstand, solange es heiß war.“ Vermutlich hatten sie Wind davon bekommen, daß ich die ehrenvollen und gewinnbringenden Anträge solider Kneipwirte und Tingeltangelbesitzer schnöde abgelehnt hatte. Viele meiner wohlmeinenden Freunde und verständnisvollen Gönner des seligen Überbrettls mögen es mir übel vermerkt haben, daß ich nach meiner öffentlichen Absage an das Bunte Theater doch noch zwei Jahre lang in Deutschland, Österreich und Skandinavien umherziehen und dem Publikum einreden konnte, daß die ziemlich stillosen Darbietungen, die ich ihnen mit zum Teil minderwertigen Kräften vorführte, mit jenem so stolz und fröhlich verkündeten neuen Programm identisch seien. Nun, ich kann diesen Freunden nur recht geben und gestehe ihnen ehrlich ein, daß mir bei solchem Treiben nichts weniger als wohl zumute war. Aber ich weiß auch heute noch nicht, was ich anderes und besseres hätte tun sollen. Mein Kredit als Dichter war vorläufig vernichtet, und den kernhaften Humor, der ehedem meinen Schriften so viele Freunde verschafft hatte, den hatte eine

bittere Menschenverachtung, eine höhnische Zweifelsucht zum Teufel gejagt. Meine Getreuen unter dem Publikum haben Ursache froh zu sein, daß ich in jener Periode tiefster seelischer Verstimmung sie mit neuen Werken verschont und es vorgezogen habe, meine Idee und meine Person durch einen mühsäligen Gewerbebetrieb im Umherziehen zu prostituieren.

Das war des Überbrettls Ausgang. Wenn ich heute davon sprechen muß, so komme ich mir vor wie ein Vater, der es erleben mußte, daß sein lustiges Lieblingstöchterchen betrunken gemacht, verführt und von Mädchenhändlern elend verschachert wurde. Das arme Sonnenscheinchen! Am Ende war es doch schade drum.





Vom deutschen Singspiel

(Ein Prolog und ein Epilog)

(1880)





Ein Prolog.



Kein Mensch dürfte bestreiten, daß die guten Tage der Operette vorüber sind. Auch einige jüngste Erfolge dürften schwerlich gegen diese Wahrheit ins Feld zu führen sein, denn diese Erfolge sind eben nur Nummernerfolge. Einzelne flotte Melodien schlagen ein und gelangen auf die Walzen der Drehorgeln und Phonographen und auf das Pianino der guten Stube der höheren Tochter; die Kunstgattung als solche hat aber kein wirkliches Publikum mehr. Während in der Glanzzeit der Offenbach, Suppé, Johann Strauß und Millöcker das ganze große musikfreudige Volk einschließlich derjenigen, die für sich einer ernsteren Richtung huldigten, in die Operettentheater strömte, findet seit einer ganzen Reihe von Jahren der neueste österreichische oder englische Operettenimport nur mehr unter den oberflächlichsten Musikliebhabern seine Freunde, unter jenen Leuten zumeist, die es fertig bekommen, die modernen

Ausstattungsburlesken mit Lokalwitzen und Trikotmassenaufgebot nebst zusammengeborgter Musik amüsant zu finden. Die Texte zu diesen Werken werden von einigen wenigen akkreditierten Wiener und Londoner Firmen geliefert und sind in ihrem Schema vollständig erstarrt. Ebenso schematisch ist auch der Stil der Darstellung geworden. Zur Operette gehen fast ausschließlich Sänger und Sängerinnen, die nicht die Geduld oder die Mittel haben, ihre Stimmen wirklich ausbilden zu lassen, und die da meinen, den Mangel an Gesangskunst durch ein angenehmes Äußere und kecke Allüren ersetzen zu können. So kommt es, daß die allermeisten Operettensängerinnen kreischen, quaken, zum mindesten aber unleidlich tremolieren, die Tenöre erbarmungswürdig knödeln, die Barytone naturbrüllen und die Baßbuffos sich auf das Schauspielerische beschränken und den Gesang nur durch den Rhythmus andeuten. Unter den Komponisten dieser Werke sind viele, die musikalisch Feineres leisten könnten, als sie es jetzt tun, aber die Rücksicht auf das Sängermaterial und auf den einmal herrschenden Stil der Operettenbühnen nötigt sie, ihrem Talente Zügel anzulegen und sich auf Tanzrhythmen und sentimentale Schmachtfetzen zu beschränken.

Das Gebiet der leichten komischen Oper im Sinne der älteren Franzosen Boiëldieu, Adam,

Auber usw. sowie das Gebiet des harmlos lustigen idyllischen deutschen Singspiels im Sinne Lortzings liegt gänzlich brach. Auf der anderen Seite sehen wir eine ganz unverhältnismäßig große Schar von begabten jungen Tonsetzern, die viel gelernt haben, sich vergeblich abmühen, auf dem Gebiete der Oper großen Stils und mit allem Raffinement moderner Orchesterfeuerwerkskünste etwas Neues, Verblüffendes zu schaffen. Dem einzigen Richard Strauß ist das gelungen, einige wenige behaupten sich mit Ehren, die überwiegende Mehrheit aber kommt mit ihrem bißchen Eigenlicht gegen den Schatten Richard Wagners nicht auf. Was sich auf musikalischem Gebiet zur vornehmen Gesellschaft gezählt wissen möchte, hat eine geradezu krankhafte Angst vor der Trivialität. Die jungen Leute, denen „Parsival“ und die „Meistersinger“ als erste Nahrung verabreicht wurden, gehen jedem melodischen Fluß, selbst wenn er sich leicht bei ihnen einstellt, ängstlich aus dem Wege und suchen ihr Heil statt dessen in einer pedantischen Kleinmalerei, in zerfließender Harmonik, überladener Polyphonie und neuen, dekorativen Instrumentationseffekten. Manch einer schreibt seine Erstlingspartitur für drei Orchester, einen Chor von fünfhundert Stimmen und Soli mit unmenschlichem Stimmumfang. Es kommt noch der weitere, erschwerende Umstand hinzu, daß diese jungen Titanen,

wenn sie für die Opernbühne schreiben wollen, meist auf Texte angewiesen sind, die entweder hilflos dilettantisch, läppisch einfältig oder aber geistlose Nachahmungen wagnerischer Stoffe und Sprache sind. Dann stehen von vornherein poetischer Inhalt und musikalischer Ausdruck in einem Mißverhältnis, welches unmöglich eine Wirkung auf ein unbefangenes Publikum ausüben kann. Die ungesuchte Harmonie zwischen Form und Inhalt, im vorliegenden Falle also zwischen poetischer Stimmung und sprachlichem wie musikalischem Ausdruck, wird von jedem Publikum sofort als Stil empfunden — und nur Werke, die Stil haben, vermögen eine Wirkung auszuüben.

Nun, meine ich, könnte einer großen Schar von tüchtigen Talenten, die sich jetzt auf einem falschen Wege vergeblich bemühen, zu ersprießlicher Betätigung verholfen werden, wenn man ihnen eine Bühne schaffte, deren leitender Grundsatz der wäre, auf dem Gebiete der leichteren dramatischen Musik in kleineren Formen und bescheidenerem Rahmen stilvolle Werke in dem eben gekennzeichneten Sinne vorzuführen. Wenn man die Voraussetzung zugibt, daß nicht der Aufwand großer Mittel, sondern nur ein geschmackvoll durchgeführter Stil einer Kunstleistung den Stempel der Vornehmheit aufdrücke, so wird auch die Angst der jungen Musiker fortfallen, sich mit

leichteren Gaben etwas zu vergeben. Der Versuch, den jüngst der Verlag der „Woche“ gemacht hat, eine Reihe unserer bekanntesten Tonsetzer zu veranlassen, Lieder „im Volkston“, das heißt im guten Hausmusikstil zu schreiben, hat das für manchen gewiß überraschende Ergebnis gehabt, daß einige der innigsten und gelungensten Melodien gerade von solchen Ultramodernen, mühsälig Ringenden, wie ich sie oben schilderte, gefunden wurden. Und ich weiß, daß es noch eine ganze Menge solcher tüchtigen Leute gibt, die sich den natürlichen Quell ihrer Erfindung mit Wahnvorstellungen verstopfen ließen.

Meine Absicht geht nun dahin, zunächst einmal bewährte Poeten mit einiger Bühnenkenntnis zum Abfassen von Texten zu veranlassen und diese Texte unter die mir geeignet scheinenden Musiker zur Vertonung auszuteilen. Alle Stilgattungen, vom feinen musikalischen Lustspiel bis zur ausgelassenen Burleske, sollen willkommen sein unter der Voraussetzung, daß die Texte witzig, vernünftig, in der Fassung literarisch anständig, dabei bühnenwirksam, die Musik ungezwungen, faßlich und doch den Ansprüchen eines geläuterten Geschmacks genügend und dem poetischen Vorwurfe entsprechend sei. Um dieses Ideal in die Wirklichkeit zu übertragen, bedürfte es eines verhältnismäßig kleinen Theaters, in welchem auch

mit kleinen Stimmen eine Wirkung zu erzielen wäre, eines vollbesetzten, kleinen Orchesters von höchstens sechsunddreißig Musikern und eines Stammes von darstellenden Künstlern, welche mit der gesangstechnischen Ausbildung, die man von einem guten Opernsänger verlangt, schauspielerische Beweglichkeit, ausreichende Sprachtechnik und vor allen Dingen guten Humor verbinden müßten. Ich verhehle mir nicht, daß die Gewinnung eines solchen gut singenden Lustspielpersonals die Hauptschwierigkeit für die Verwirklichung meines Gedankens bedeutet; aber man könnte sich's erstens einmal etwas kosten lassen, solche Künstler zu gewinnen, weil der Hauptposten des jetzigen Operettenetats, das Ballett und die weibliche Statisterie mit ihrem unsinnigen Kostümaufwand, erspart werden könnte, und weil es anderseits eine Menge in meinem Sinne brauchbarer Künstler gibt, die bei der großen Oper nicht fortkommen, weil ihnen das durch das moderne Orchester bedingte Stimmvolumen fehlt. Ich bilde mir selbstverständlich nicht ein, den neuen Stil und die dazugehörigen ausführenden Kräfte aus dem Boden stampfen zu können. Mancher Fehlschlag, mancher Mißgriff wird wie ein Marterl an dem beschwerlichen Wege stehen, der zu den neuen Zielen führen soll.

Es ist mir heute nur darum zu tun, für dieses Ziel Stimmung zu machen. Daß für mein „Deut-

sches Singspielhaus", wie ich es mir träume, ein außerordentlich großes und empfängliches Publikum vorhanden wäre, wird man schwerlich bezweifeln. Ich will ja nicht dem Snobismus überreizter Genüßlinge aus den exklusiven Westquartieren unserer paar Kunst- und Literaturhauptstädte eine Extrawurst braten, ich möchte ganz im Gegenteil die Tore meines Tempelchens weit öffnen für jedermann aus dem Volke, der ein Bedürfnis nach heiterer, einschmeichelnder Musik empfindet und in deren Genuß nicht durch einen geschmacklosen Text gestört werden möchte, dessen einzige Würze in Kalauern und Zoten besteht. Was ich jetzt beabsichtige, ist also nur eine Weiterführung der Idee, von der ich bei der Begründung des Überbrettls ausging: Künstlerische Kultur in die Formen der leichteren Unterhaltung zu bringen. Wenn aber beim Überbrettl durch die Kürze der einzelnen Programmnummern die witzige Pointe zur Hauptsache wurde, die wiederum ein rasch auffassendes Publikum von Feinschmeckern voraussetzt, so dürfte das „Deutsche Singspielhaus" von vornherein im besten Sinne als volkstümliche Anstalt zu wirken berufen sein; denn es ist nicht wahr, daß auf ein minder intelligentes und vorbereitetes Publikum etwa nur die Geschmacklosigkeit wirken sollte. Und wenn wirklich bei einzelnen Werken das geistige Niveau der Dichtung für die kleinen

Leute zu hoch sein sollte, so wird die demokratische Schmeichlerin Musik auch da in die Bresche springen und jeden Teil des Publikums auf seine Kosten kommen lassen.

Die Vorarbeiten zur Verwirklichung meiner hier dargelegten Absichten sind so weit gediehen, daß das Deutsche Singspielhaus in kürzester Frist eröffnet werden könnte an dem Orte, wo sich ein passendes Haus und das nötige Kapital dafür finden. Einige Werke, die für etliche neue Seiten des neuen Stils als Muster dienen könnten, sind vorhanden. Zunächst habe ich selbst aus der bekannten Episode in Heinrich Heines Reisebildern „Die Bäder von Lucca" ein Singspiel gezogen, zu welchem Bogumil Zepler die Musik geschrieben hat. Dann hat Hans Hermann Fritz von Ostinis bekannte köstliche Parodie der „Versunkenen Glocke" in Musik gesetzt. Ferner würde ich mit Vergnügen den Versuch wagen, Adalbert von Goldschmidts geistreiche burleske Oper, „Die fromme Helene", Text nach Wilhelm Busch von Fanny Gröger, durch eine stilvolle Aufführung zur verdienten Geltung zu bringen. Weiter sind in Aussicht genommen: „Reklame", eine einaktige Operette von Martin Jakobi, „Das Jahrmarktsfest von Plundersweilern", Text nach Goethe von Emil Pohl, Musik von Wilhelm Freudenberg, „Mopsus", eine Faunskomödia, Musik von Wilhelm Volz, eine



burleske Oper „Rhamses“, Text von Georg Fuchs, Musik von Carl Hallwachs, eine komische Oper von Arnold Mendelssohn, deren Titel noch nicht feststeht, und „Der Herr Generalfiskal“, ein Vaudeville aus dem Nachlasse des Lustspieldichters A. Görlitz. Weiterhin sind in Arbeit bzw. in Aussicht gestellt Texte von Carl Krug, Willi Rath, Carl Schloß, Bierbaum, R. Presber, Kompositionen von Kurt Schindler, Woldemar Wendland, Ferruccio Busoni, Eugen von Vollborth und manchen anderen. Ihre grundsätzliche Geneigtheit, bei der Gewinnung eines neuen Stils für die Operette, das heitere Singspiel und die komische Oper mitzuwirken, hat mir bisher jeder der angefragten Dichter und Musiker zu erkennen gegeben, und so darf man wohl der frohen Zuversicht leben, daß das Material sobald nicht ausgehen werde, wenn nur erst einmal eine Bühne und geeignete Darsteller für das fröhliche und fromme Werk vorhanden sind und einige aufmunternde Erfolge ihr ein wohlgesinntes Publikum gesichert haben. Was da dichtet und musiziert, singt und mimt, soll mir als Mitarbeiter willkommen sein, sofern es mit mir eines Glaubens, einer Hoffnung ist und meinem ordnenden Geschmack Vertrauen entgegenbringt. Selbstverständlich sollen die neuen Werke, die, aus gemeinsamem redlichen Bemühen geboren, an meiner Bühne die Feuertaufe erhalten, nicht Monopol des Deutschen



Singspielhauses werden, sondern allen auswärtigen Bühnen zum Wettbewerb zur Verfügung stehen. Ich glaube wohl, daß das gesamte deutsche Opernwesen aus solcher Auffrischung seines heiteren Repertoires Nutzen ziehen könnte.



Ein Epilog



Meine Zuversicht, daß sich nach diesem oben mitgeteilten Aufrufe Leute finden würden, die mir ein Theater mit den nötigen Kapitalien zur Verwirklichung meiner Idee, die ohne Ausnahme als glücklich und zeitgemäß willkommen geheißen ward, zur Verfügung stellen würde, erwies sich leider als trügerisch. Ich mußte abermals, wie schon so oft in meinem Leben, die bittere Erfahrung machen, daß in unserem lieben Deutschland der Künstler mit eigenwüchsigen Ideen von vornherein in einen Topf geworfen wird mit den fürs Narrenhaus reifen Projektmachern, mit Schatzgräbern, Alchymisten usw. So oft ich es versuchte, die Leitung eines großen Theaters in die Hand zu bekommen, ist mir irgendein fixes Jüdchen von weit hinten aus der Polackei her oder irgendein bedeutungsloser alter Praktikus, ein ehemaliger



Kassierer oder verunglückter Schauspieler vorgezogen worden, trotzdem ich doch oft genug durch Taten bewiesen hatte, daß meine Ideen keine Hirngespinste waren, und daß ich mich auf die Psychologie des Publikums ebenso gut verstand als auf die Dressur der Darsteller. So ging es mir auch in diesem Falle wieder. Während ich mir noch die Sohlen ablief nach Geldleuten mußte ich erfahren, daß einem Provinztheaterdirektor (allerdings einem, dem ein sehr guter Ruf vorausging) ein Haus in Berlin, sowie die nötigen Millionen zur Verfügung gestellt worden seien, um eine komische Oper für die Reichshauptstadt zu schaffen. Das Programm dieser Komischen Oper bestand in der Absicht, ohne Rücksicht auf den Kostenpunkt die besten der vorhandenen Gesangskräfte zusammenzutrommeln und mit ihr irgendwelche Oper so gut aufzuführen, daß man dem Königlichen Opernhaus eine wirksame Konkurrenz machen könnte. Wenn nun auch dieses Programm mit dem meinigen, eine bescheidene Versuchsbühne für eine erst zu schaffende neue Kunstgattung zu gründen, kaum irgendeine innere Verwandtschaft hatte, so lag es doch klar auf der Hand, daß meine Idee beträchtlich weniger Aussicht auf Verwirklichung haben würde, sobald erst ein schönes neues Haus im Zentrum der Stadt mit der Firma „Komische Oper“ vorhanden sein würde. Ich hatte bereits einiges Material für mein Repertoir

fertig daliegen. Dichter und Komponisten waren für mich eifrig an der Arbeit — wenn nun das alles samt meiner eigenen jahrelangen Vorarbeit nicht verloren sein sollte, so mußte ich versuchen, der Komischen Oper zuvorzukommen und mir eine vertrauensvolle Gemeinde zu schaffen, bevor der Elberfelder Direktor mit seinen noch unbekannten Kräften das neue Haus beziehen konnte. Ich hatte knapp neun Monate vor mir. Den Geldmann, der eine für eine Theatergründung allerdings minimale Summe für meine Idee zu wagen bereit war, fand sich sogar erst wenige Monate vor der Eröffnung des Theaters. Und nun hieß es, in aller Eile zusammenengagieren, was von leidlichen Kräften für wenig Geld zu bekommen war. Ich wußte sehr wohl, daß mit meiner kleinen Truppe von fleißigen, ehrgeizigen und lernbegierigen Künstlern vor einem anspruchsvollen Publikum nicht viel Staat zu machen sei; aber ich vertraute dennoch fest auf die werbende Kraft meiner Idee und auf das Zutrauen, welche das große Publikum stets in mich gesetzt hatte. Wenn es nur gelang, einen einzigen Erfolg zu erringen und das Unternehmen durch die schwierigen Sommermonate hindurchzusteuern ohne allzu schwere Verluste, so mußte sich in der riesigen Stadt mein deutsches Singspiel auch neben der Komischen Oper erhalten lassen.

Der Versuch mißlang total. Trotzdem das Hauptwerk des Eröffnungsabends „Die Bäder von Lucca", nach der bekannten Episode in Heines Reisebilder von mir selbst gedichtet, von Bogumil Zeppler ungemein glücklich vertont, einen starken und fröhlichen Erfolg beim Publikum davontrug, der sich bei den 48 Wiederholungen des Werkes allabendlich erneuerte, schlug die Kritik mit Keulen und Knütteln, wenn auch nicht auf dies liebenswürdige Werk, wohl aber auf das ganze Unternehmen los. Man weiß, was das bedeutet. Meine gute Absicht war vor ganz Deutschland diskreditiert, und selbst „Die Bäder von Lucca", denen nicht einmal die ganz boshafte Kritik alle guten Eigenschaften abgesprochen hatten, wurden nie und nirgends wieder aufgeführt. Nur eins hätte das Unternehmen herausreißen können: ein großer unbestrittener Erfolg mit einem neuen Werke. Aber dies Werk war nicht vorhanden. Das war noch in Arbeit, um als voraussichtlicher Schlager für die erste Winterspielzeit zu dienen. Was andererseits von großen Werken von unzweifelhaft künstlerischer Bedeutung vorhanden war, ging in seinen Anforderungen weit über meine Mittel und die Leistungsfähigkeit meiner Künstler hinaus. Blieben also nur die Kleinigkeiten übrig, die als Lückenbüßer bereitlagen und verhältnismäßig rasch und ohne Kostenaufwand herauszubringen

waren. Kurz und gut, der Karren war einmal verfahren und keine Möglichkeit gegeben, einen Vorspann herbeizuschaffen, der ihn wieder herauszuziehen imstande gewesen wäre. Es blieb mir nichts anderes übrig als aufzuhören und die Folgen meines Eigensinns auf mich zu nehmen. Gewiß, ich muß es eingestehen, es war Eigensinn, meinetwegen auch Leichtsinn, im Sommer in einem ungeeigneten Hause, mit unerprobten, teilweise wirklich mangelhaften Kräften vor die Berliner Kritik und das Berliner Publikum hinzutreten und zu sagen: „Sehet und höret — ich will euch den Weg zeigen, wie ihr aus den Niederungen der Wiener Operette und aus der krampfhaften Überspanntheit überkünstelter Musikmacherei zu einem innerlich erfreulichen, dem anspruchsvollen Kenner wie dem musikfreudigen Laien gleich willkommenen musikalischen Lustspiel gelangen könnt. Nein, zum bezwingenden Beispiel, das den Ehrgeiz schlummernder Talente hätte wecken können, zur Aufrüttelung der Lauen und Gleichgültigen, zur Überzeugung der Zweifelnden war jener Versuch in der Dresdener Straße nicht geeignet. Eine harte Buße ist mir auferlegt worden, lange Jahre voll schwerer Sorge und obendrein Hohn und Spott der Übelwollenden; aber ich darf mich in diesem Falle nicht, wie bei dem des Überbrettls, in gerechtem Zorn gegen meine Widersacher er-



heben, denn ich habe mein Schicksal selbst verschuldet.

Und dennoch ist für die Entwicklungsgeschichte der deutschen Oper meine Niederlage nicht unerheblich. Ja, es ist vielleicht sogar gut, daß sie so schnell erfolgte; denn wenn mein Unternehmen sein Dasein länger hingefrettet hätte, wenn mehr neue Werke durchgefallen wären, und besonders wenn ich mich vielleicht aus finanzieller Not hätte entschließen müssen, zum alten Inventar des leichten Opernrepertoirs oder gar zur Wiener Operette zurückzugreifen, dann hätte man mit Recht von einem Bankerott meiner Idee sprechen dürfen. So aber bleibt nach wie vor alles zu Recht bestehen, was ich in jenem ersten Aufruf behauptet und als erstrebenswertes Ziel hingestellt habe. Und auch die neuerlichen großen Erfolge einiger tatsächlich sehr hübschen Wiener Operetten werden ernsthafte Kunstfreunde nicht in der Meinung irre machen können, daß eine deutsche komische Oper, ein gemüt- und humorvolles, melodienfrohes Singspiel uns nach wie vor dringend not tue. Der Schrei danach erschallt nach wie vor in der Presse. Die Sehnsucht nach der Erfüllung dieses schönen Traumes ist seither in den Herzen der musikalischen Theaterfreunde eher noch stärker geworden. Und ich meinerseits behaupte nach wie vor, daß die Kräfte für die Verwirklichung dieser Träume unter



den Dichtern wie unter den Musikern unserer Tage vorhanden seien, wenn auch vielleicht nicht so reichlich, um eine eigne Bühne für diese Kunstgattung ausgiebig zu ernähren. Was fehlt, sind also nur die Bühnen, die sich zu Versuchen zur Verfügung stellen, und die Bühnenleiter, die aus eigner Initiative oder mit Hilfe begabter Kapellmeister und Dramaturgen sich auf das Entdecken sowie Anregen und Experimentieren verlegen möchten. Wenn ich es auch mit jenem Versuche in Berlin 1905 falsch angefangen habe, so ist damit doch noch nicht bewiesen, daß ich nicht der rechte Mann gewesen wäre für die gestellte Aufgabe. Und wenn man mir nur endlich einmal ein gutes Theater mit reichlichen Mitteln und einem tüchtigen Opernensemble zur Verfügung stellte, so müßte es mir, meine ich, dennoch gelingen, das deutsche Singspiel ans Licht zu ziehen und der kränklichen komischen Oper neues Blut zuzuführen. Also hoffen wir weiter.







Das
Familienblatt und die Literatur
(1907)





Es ist ein sehr altes Lied, das ich noch einmal singen will: das Klagelied des armen Dichters über das reiche Familienblatt. Und doch scheint es nicht unangebracht, den alten Trauerkantus gerade jetzt wieder einmal steigen zu lassen, denn ich habe den Eindruck, als ob im Laufe des letzten Jahrzehntes ungefähr der literarische Pegel des deutschen Familienblattes wieder erheblich unter den zu Ende der achtziger und zu Anfang der neunziger Jahre erreichten Standpunkt gesunken wäre. Zudem ist die Frage in letzter Zeit gerade in diesen Blättern des öfteren angeschnitten worden (vgl. Literarisches Echo VIII, 411 u. 746), und eine kleine Aufmunterung durch öffentliche Diskussion kann jedenfalls nichts schaden.

Wer irgendwie im literarischen Leben Bescheid weiß, der kennt des Pudels Kern: der Dichter will leben und zwar ein wenig besser als der Handwerker, denn es genügt ihm nicht, einen gefüllten Magen und eine Schlafstelle zu besitzen, er braucht

zur Anregung seiner Schaffenskraft vor allen Dingen Stimmung. Und die Stimmung ist für die meisten Menschen von der Behaglichkeit der äußeren Verhältnisse abhängig. Die ausgemachten Zigeunernaturen, denen die Beschaffenheit der Wohnung, der Kleidung und der Nahrung ganz gleichgültig ist, gehören auch unter den Dichtern zu den Ausnahmen. Im allgemeinen bedürfen diese Leute ebenso wie alle anderen Künstler der freundlichen Eindrücke einer hübschen Einrichtung und einer zum mindesten wohlanständigen Lebenshaltung sogar noch mehr als der Durchschnittsphilister. Sie pflegen auch mit Vorliebe früh und unvernünftig zu heiraten, und ihre Kinder verursachen, wie Kinder anderer gebildeter Eltern auch, mit den Jahren immer wachsende Ausgaben. Die ökonomische Aufgabe, sich allein durch den Ertrag der Arbeit ein sicheres, bis zum Höhepunkt des Lebens sich steigerndes Einkommen zu verschaffen, ist aber für den Schriftsteller nur dadurch zu lösen, daß er leicht und jederzeit realisierbare Werte erzeugt, das heißt also, ein breites Publikum für seine Erzeugnisse findet, und daß es ihm gelingt, seine Ware so begehrt zu machen, daß sie unter der Einwirkung der Konkurrenz einer stetigen Wertsteigerung fähig ist. Der Ertrag, den ein Buch abwirft, kann nicht mit bestimmten Ziffern in Rechnung gestellt werden, auch von den berühmtesten

Namen nicht, denn Bücher haben eben ihre Schicksale, und kein Verleger kann einem Autor garantieren, daß neue Auflagen immer gerade zu den Terminen nötig sein werden, an denen der Autor das Geld braucht. Folglich ist jeder nicht von Haus aus materiell unabhängige Schriftsteller auf die Honorare der periodisch erscheinenden Blätter angewiesen. Nun ist es aber wiederum durchaus selbstverständlich, daß diejenigen Blätter die besten Honorare zahlen können, die das größte Publikum haben. Und da unter den Lesern die Halbgebildeten mit untergeordneten Ansprüchen des Geschmacks, die Unreifen, Jugendlichen, den Kennern und Feinschmeckern, Älteren und Reifen an Zahl ungeheuer überlegen sind, so müssen die Familienblätter, die auf den Geschmack dieser Majorität zugeschnitten sind, auch selbstverständlich die kapitalkräftigsten Zahler sein. Man kann also aus dieser Voraussetzung die Behauptung herleiten: je mehr Abonnenten ein Blatt hat, desto schlechter ist es vom künstlerischen Standpunkt aus betrachtet. In dieser Allgemeinheit ist der Satz glücklicherweise nicht zutreffend, denn es gibt auch Blätter, die wegen ihrer Schlechtigkeit keine Abonnenten finden und andererseits einige wenige, die trotz ihrer Güte gedeihen. Als ein Axiom läßt sich aber der Satz aufstellen: je mehr Abonnenten ein Blatt hat, desto sicherer wird der Geschmack dieser Abonnenten

auf die literarische Leitung einen maßgebenden Einfluß ausüben. Die illustrierten Familienblätter nun verdanken ihre mehr oder minder große Abonnentenziffer dem Umstande, daß sie das Unterhaltungs- und Bildungsbedürfnis ihres Publikums in erwünschter Weise befriedigen. Und dieses Publikum besteht fast ausschließlich aus alten Herren und Damen, die nichts mehr, sowie aus halbwüchsigen Jünglingen und Jungfrauen, die noch nicht genügend zu tun haben, also daß sie für unterhaltende Lektüre reichlich Zeit besitzen. Männer und Frauen, die mitten im Leben stehen und ernsthafte Aufgaben zu erfüllen haben, kommen im allgemeinen nur dazu, diese Journale wie Bilderbücher durchzublättern. Da nun ferner immer noch das Erziehungsprinzip besteht, der Jugend die Wahrheit möglichst vorzuenthalten, weil man es für charakterbildend hält, sie durch Schaden klug werden zu lassen, und andrerseits das beschauliche Alter seine Ruhe haben will und sich die unangenehmen Wahrheiten des Lebens bereits an den Schuhsohlen abgelaufen zu haben glaubt, so ist es durchaus selbstverständlich, daß für diese beiden Kategorien von Lesern eine Unterhaltung zubereitet wird, die alle unangenehmen Eindrücke, alle gefährlichen Aufregungen, jeden Anreiz zu anstrengendem Nachdenken oder energischem Widerspruch ängstlich vermeidet.

Der Schriftsteller, der von seiner Feder leben und seine Familie anständig erhalten will, muß sich also wohl oder übel dazu bequemen, für Kinder und Greise der breitesten mittleren Bildungsschicht zu schreiben. Damit ist gesagt, daß er auf alle die Gegenwart stark bewegenden Probleme verzichten muß, weil dies ohne Berührung religiöser, politischer, sozialer und ethischer Streitfragen nicht möglich ist; er darf nicht leidenschaftlich Partei nehmen, weil er dadurch berechtigte Empfindlichkeiten stören könnte; er muß sich in seinen Schilderungen absoluter Stubenreinlichkeit befleißigen und sich die Gesetze des Anstandes vom diplomierten Gouvernantenstandpunkt vorschreiben lassen. Was bleibt ihm also übrig? Die gesinnungstüchtige, auf der Grundlage behördlich approbierter Leitfäden für höhere Töchterschulen vorgetragene Historie und das moderne Gesellschaftsbild, soweit es mit den oben skizzierten Einschränkungen noch existieren kann. Seine ganze Tätigkeit als Schilderer der Gegenwart wird also darauf hinauslaufen müssen, verlogene Dorfidyllen, spannende Kriminal- oder reizende Liebesgeschichten aus der guten Gesellschaft mit der soliden Hochzeit als Schlußeffekt zu verfertigen. Ist das noch Literatur? Nein! — Ein Publikum von Kindern und Greisen bringt wie im Theater so auch in der Literatur die künstlerische Qualität unfehlbar herunter. Es ist also

verständlich und entschuldbar, wenn derjenige Teil unserer deutschen Kritik, der für besonders tiefgründig und schneidig gelten möchte, von vornherein jedes Theaterstück, das beim Publikum einen großen Bühnenerfolg gehabt hat, und jeden Roman, der in einem weit verbreiteten Familienblatt gestanden hat, als unliterarisch ablehnt.

Wenn aber dieses Prinzip in seiner Allgemeinheit berechtigt wäre, dann könnte man wieder den Satz aufstellen: um literarisch ernst genommen zu werden, muß ein Dichter entweder in der Wahl seiner Eltern sehr vorsichtig gewesen oder von Natur mit dem erforderlichen Talent zum Hungerkünstler ausgerüstet sein. Nach demselben Prinzip könnte dann natürlich auch ein unliterarischer Vielschreiber oder ordinärer Tantiemenschinder sich durch eine reiche Heirat in einen gottbegnadeten Dichter verwandeln; denn völlig frei seinem Genius allein zu gehorchen, ist nur ein Dichter, dem die finanzielle Verwertung seiner Arbeit gleichgültig und der obendrein imstande ist, seine Bücher auf eigene Kosten drucken zu lassen. Wollte man aus dieser Voraussetzung alle logischen Konsequenzen ziehen, so müßte der ergötzlichste Unsinn herauskommen.

Der nationale Wohlstand hat sich in Deutschland seit dem Jahre 1871 so außerordentlich gehoben, daß wir gegenwärtig über große Scharen

von reichen Jünglingen und Jungfrauen verfügen, die leider nichts Besseres zu tun haben als zu dichten und ihre Dichtungen drucken zu lassen, auf eigene Kosten, in herrlicher Ausstattung „30 Exemplare auf kaiserlich Japan“ mit allen Schikanen, mit Buchschmuck von unergründlich mystischer Tiefe versehen. Diese Literatur der Wohlsituierten häuft sich, wie mir die Wissenden bestätigen werden, von Jahr zu Jahr in höheren Stößen auf den Tischen der Rezensenten an. Über alle diese Erzeugnisse kann man irgendwo preziös stilisierte Abhandlungen aus befreundeter Feder lesen, deren krausem Gedankengange auch der eifrigste Literaturfreund nicht zu folgen vermag, also daß er notgedrungen einen gewaltigen Respekt sowohl vor dem betreffenden Dichter wie vor dessen Propheten bekommen muß. Aber will wirklich jemand behaupten, daß durch das massenhafte Auftreten dieser tatsächlich freien, das heißt honorarfreien Dichtung unsere Literatur an Würde, Weite oder Vertiefung gewonnen hätte? Das Portemonnaie des Dichters ist also auch wohl nicht in ein konstantes Verhältnis zum literarischen Werte seiner Leistung zu bringen. Ebensowenig geht es an, den literarischen Wert einer Dichtung etwa nach dem Thema derselben abzuschätzen. Man kann nicht sagen: Kriminalgeschichten, Sportgeschichten, Verlobungsgeschichten, Hohenzollern-

historien mit Schlußhurra usw. usw. seien unliterarisch, dagegen die Darstellung von Ehebrüchen, illegitimen Verhältnissen, perversen Leidenschaften, anrüchigen Milieus usw. usw. literarisch. Ein durchaus freier Geist im Besitze der modernsten Bildung kann eine wundervolle literarische Pose annehmen und doch einen ausgemachten „Stunk" zusammenfaseln, während andererseits ein ächter Dichter trotz aller Beschränkung durch polizeiliche Zensur und die schlimmere Bevormundung des Familienblatt-Redakteurs ein Meisterwerk zu schaffen imstande ist.

Es wird schwerlich gegen die hier aufgestellten Behauptungen und Folgerungen etwas einzuwenden sein — man wird sogar sagen können, das seien Binsenwahrheiten. Gern zugegeben. Folgt aber daraus, daß dieser Umstand unabänderlich sei und als solcher ohne Widerstand hingenommen werden müsse? Ist der prästabilierte Zweck des Genies das Verhungern? Ist der Familienblatt-Redakteur der von der Vorsehung erwählte Hüter und Pfleger der Dummheit und Geschmacklosigkeit? Ist das deutsche Lesepublikum in seiner überwältigenden Mehrheit wirklich eine solche *rudis indigestaque moles,* daß der unglückliche Familienblatt-Redakteur dagegen schutz- und hilflos wäre? Fast möchte es so scheinen; denn es liegen aus der Geschichte des deutschen illustrierten Familienblattes Fälle

vor, die beweisen, daß dessen Leser nicht einmal vor den berühmtesten Namen den schuldigen Respekt besitzen. In diesen Blättern haben wir die bewegliche Klage des Daheim-Redakteurs über seine Abonnenten vernommen, die in einmütiger Entrüstung wider einen der schönsten Romane von Theodor Fontane demonstrierten. Die ungemein rasch emporgeblühte, verständnisvoll geleitete Zeitschrift „Vom Fels zum Meer“ verlor Tausende von Abonnenten durch einen Roman von Wilhelmine von Hillern, derselben Dichterin, die durch das knallige Theaterpathos ihrer „Geierwally“ wenige Jahre früher das Herz aller blonden deutschen Jungfrauen in entzückte Wallung versetzt hatte — und eine Novelle von Sudermann gab derselben Zeitschrift beinahe den Todesstoß. Muß man da nicht am Publikum verzweifeln?

Andrerseits die Redakteure. Ich habe manchen begabten Schriftsteller kennen gelernt, der mit wohl durchgebildetem Geschmack, reichlichem Wissen und allerbestem Willen ausgerüstet schon in jungen Jahren zur Leitung eines weit verbreiteten illustrierten Familienblattes gelangte und frisch und fröhlich zu reformieren anfing. Die Energie hat aber niemals lange vorgehalten. Die einen wurden behagliche Philister, denen die Literatur in demselben Verhältnis gleichgültiger wurde als die Abonnentenzahl und damit ihr Gehalt stieg. Die

anderen wurden verbissene Zyniker, die ein diabolisches Vergnügen darin fanden, ihrem Publikum eitel Kitsch und Quark vorzusetzen, die Manuskripte von ihrer älteren weiblichen Verwandtschaft prüfen ließen und sich ihren Verlegern dadurch unentbehrlich zu machen suchten, daß sie von Zeit zu Zeit eine gloriose Idee zur wirksamen Steigerung des Stumpfsinns ausheckten. Die dritte Gattung endlich war von Natur aus ängstlichen Gemütes und brachte es schon nach kurzer Zeit dazu, vor jeder mißbilligenden Postkarte eines Abonnenten zu zittern und ihre literarischen Ansprüche völlig auf das Niveau der vollendetsten alten Tante und des pensionierten Staatsbeamten sechster Rangklasse herunterzuschrauben. Muß man da nicht an den Redakteuren verzweifeln?

Endlich die Verleger. Sie sind die allmächtigen Brotherren der Redakteure und wachsen sich durch dieses Machtgefühl sehr leicht zu kleinen Tyrannen aus, die aber selbst wieder vor jenen berüchtigten offenen Postkarten der Abonnenten das Zittern in die Kniee kriegen. Von tausend Abonnenten hat vielleicht einer ein besonderes Bedürfnis zum Postkartenschreiben. Wenn aber ein Blatt 50 000 Abonnenten hat und es laufen 50 Postkarten ein, die mit der Kündigung des Abonnements drohen, falls der oder der unerhört langweilige Autor wieder zu Worte komme, oder falls die Rücksicht,

die man der zarten Empfindung unverdorbener junger Mädchengemüter schuldig sei, noch weiter außer acht gesetzt werde, so wird der Verleger nervös, macht dem Redakteur eine große Szene, falls er ihn nicht gleich an die Luft befördert, und setzt durch geeignete Maßnahmen die Umwandlung seines Blattes in einen idealen literarischen Kindergarten durch, in dem die zartesten Gemüter auch ohne elterliche Aufsicht vor jedem rauhen Hauch der Wirklichkeit bewahrt sind. Die stetige Furcht vor der Unzufriedenheit der Abonnenten und vor dem Ideenreichtum der Konkurrenz bringt es zuwege, daß alle unsere illustrierten Familienblätter sich äußerlich und innerlich so verzweifelt ähnlich sehen. Alle haben sie ihre Rätsel- und Spielecke, die Abteilung „Für unsere Frauen", „Für unsere Kleinen", alle führen sie die stumpfsinnige Rubrik „Zu unseren Bildern", eine nach der anderen machen sie sich jene fürchterliche Errungenschaft der „Jetztzeit" zu eigen, photographische Aufnahmen aller Tagesereignisse nach scheußlichen Zinkklischees ihren Lesern vorzuführen. Festliche Tafelrunden aller stattfindenden Kongresse, Komiteesitzungen, mondäne Hochzeiten, lebende Bilder in hohen Kreisen, mit ausgestreckten Armen auf einander zustürzende Monarchen, anmutige Visagen vielgesuchter Verbrecher usw. Muß man da nicht an den Verlegern verzweifeln?

Wenn ich eingangs behauptete, daß der Standpunkt der Familienblätter in den letzten zehn bis zwanzig Jahren merkbar gesunken sei, so leite ich diese Behauptung aus meiner eigenen Erfahrung und der einiger nahestehenden literarischen Genossen her, denn selbstverständlich habe ich nicht zwanzig Jahre hindurch sämtliche illustrierten Familienblätter gelesen — das wäre eine Höllenstrafe, für die der würdige Sünder hoffentlich nie geboren werden wird! Damals, zu Anfang der Achtzigerjahre, fügte es sich, daß hie und da ein schneidiger junger Verleger mit einem frisch-fröhlichen und geistig wohlgewachsenen Redakteur zur Gründung eines neuen Unternehmens sich zusammenfanden, wie zum Beispiel Richard Bong mit Paul Dobert, als „Zur guten Stunde" gegründet ward. Da war es möglich, daß in diesem Blatt ein Roman von mir erscheinen konnte, dessen verwickelter Knoten durch eine Ovariotomie gelöst wurde, ohne daß auch nur ein Abonnent deswegen abgesprungen wäre. Und noch zehn Jahre später erschien, wenn ich mich recht entsinne, in demselben Blatte ein anderer lustiger Roman von mir, der heute noch von ungemein zahlreichen deutschen Frauen zu den fröhlichsten Erinnerungen ihrer Jugendlektüre gezählt wird, trotzdem dieser Roman („Die Erbschleicherinnen") von einem pastoralen Literaturblatt als der Gipfel aller Schamlosigkeit und ge-

fährlichsten Giftigkeit hingestellt wurde, weil darin eine junge Bühnenkünstlerin den Heiratsantrag eines übrigens sehr sympathischen Pastors zurückweist mit der Begründung, daß ihr ihre Kunst über alles gehe — wohingegen sie gern bereit sei, ihn ohne Sakrament aus seinen Nöten zu befreien. Schon wenige Jahre später fand aber mein „Kraftmayr“ in keinem illustrierten Blatt eine Unterkunft, und zwar weniger aus moralischen Bedenken, als weil das ausschließlich musikalische Milieu doch unmöglich das große Publikum interessieren könne! Als dann freilich gerade dieser Roman einen ungewöhnlichen Erfolg und kolossale Verbreitung fand, wollten dieselben Redaktionen alle humoristische Musikantenromane von mir haben, und da ich solche nicht mehr schrieb, wurden meine anders gearteten Sachen abgewiesen.

Ich bin überzeugt, daß die meisten meiner Altersgenossen von ähnlichen mehr oder minder drolligen Erfahrungen berichten können. Damals schrieben Helene Böhlau, Ida Boy-Ed, Sophie Junghans, Alexander von Roberts, Hermann Heiberg, Hermann Sudermann, Georg von Ompteda und viele andere Herren und Damen für illustrierte Familienblätter Romane, in denen es durchaus nicht immer harmlos wie im Kindergarten zuging, sondern wirkliche Lebensfragen wie unter Erwachsenen besprochen wurden. Heutzutage soll

das nicht mehr vorkommen! Die genannten und die ihnen geistesverwandten Talente schreiben entweder nicht mehr für die Familienblätter, oder aber sie haben vor der harten Notwendigkeit die Segel gestrichen und sich dem Anstandskodex und Sittengesetz der Redaktionen gefügt. Ludwig Ganghofer zum Beispiel, ein Mann von einer ganz ungewöhnlichen schriftstellerischen Begabung, der in seiner Alpenwelt Land und Leute kennt wie kaum ein zweiter und sicherlich ebenso gut wie ein Anzengruber oder Rosegger die Fähigkeit besitzt, der Psychologie jenes Volkes bis in die verstecktesten Winkel nachzugehen, schreibt seine zahlreichen Gebirgsromane für die Gartenlaube. Wie — brauche ich hier nicht näher zu erörtern! Und dieselbe Gartenlaube galt einst für einen Hort des deutschen Liberalismus und wurde von allen reaktionären Elementen gefürchtet und befeindet. Inzwischen haben die Marlitt, die Werner und die Heimburg dieser Gartenlaube den Stempel ihres Wesens, wie es scheint unverlöschbar, aufgeprägt, und dieser Stempel ist für sämtliche deutschen illustrierten Familienblätter die sichere Kontrollmarke geworden, auf deren Vorhandensein hin die Redaktionen jedes eingehende Manuskript prüfen, weil sie ihnen die Zufriedenheit der Abonnenten mit absoluter Sicherheit gewährleistet. Woher schreibt sich nun wohl diese allgemeine sanfte Ver-

simpelung, dieses Streben, jegliche Eigenart zu unterdrücken und einander so ähnlich zu werden, daß man sich nur noch durch Titel und Format unterscheidet? Sind Verleger und Redakteure alle miteinander gleichmäßig alt und bequem geworden?

Ich weiß darauf keine Antwort: ich weiß nur, daß die unternehmungslustigen Verleger von heute keine Familienblätter mehr gründen, sondern lieber ihre Angeln auswerfen in jenen trüben Gewässern der moderen großstädtischen Lebewelt, in denen es von fetten Hechten zu wimmeln scheint, als für welche der sichere Köder in der pikanten Lektüre besteht. Der Geschmack des Stammpublikums jener beliebten modernen Animierkneipen, genannt Kabaretts, ist für diese zahlreichen neu aufgetauchten illustrierten Unterhaltungsblätter maßgebend geworden. In diesen Blättern schwelgt der Stift des Künstlers in Weiberbeinen und Busen, als ob die Menschheit der Gegenwart sich an Ballettproben, Variétédamen, Badeszenen, Preisringern und anderen Champions nicht satt sehen könnte. Und der Text sucht sich mit mehr oder minder literarischen Allüren der Höhe jener zeichnerischen Kunstleistungen zu nähern. Die unabhängige Literatur findet ihr letztes Asyl in den nicht illustrierten Monatsschriften, wie der alten und der neuen „Rundschau“, und in den zwar immer noch

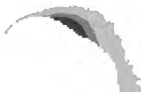
zahlreichen, aber wenig zahlkräftigen Partei- und Cliquenblättern, sowie in einigen ganz wenigen großen Tageszeitungen.

Die weise Ökonomie dieser Einrichtung ist wirklich bewundernswert. Jeder Zweifel bei der Wahl der Lektüre, jeder peinliche Mißgriff ist ausgeschlossen. Die ehrbare deutsche Familie, in der die Tanten und die jungen Mädchen dominieren und der Großpapa Oberkontrolleur der Sitten und Gesinnungen ist, kann den Inhalt der wöchentlichen Journalmappe ruhig unter sämtliche Mitglieder ohne Rücksicht auf Alter und Geschlecht verteilen. Sie weiß genau, daß in bezug auf literarische Speise das eine illustrierte Familienblatt genau so unverfänglich ist wie das andere, und daß diejenigen, die einen etwas größeren Ballast von soliden wissenschaftlichen Artikeln und feinerer Belletristik mit sich führen, wie etwa Westermanns oder Velhagen & Klasings Monatshefte, doch sicherlich wenigstens als Bilderbuch auch den Jüngsten keine Gefahr bringen können. Die ernsthaften Literaturfreunde älterer Richtung haben ihre Paetelsche, diejenigen neuerer Richtung ihre Fischersche „Rundschau“. Die Literaten und sonstigen Parteigänger aller möglichen Richtung haben ihr Leibblatt, und für Junggesellen, leichtere Damen und andere heimliche oder unheimliche Cochons ist gleichfalls reichlich gesorgt. Was bleibt da also

zu wünschen übrig? Warum soll man sich nicht mit dem seufzenden Zugeständnis trösten, daß alle Dinge dieser Welt seien, wie sie notwendig werden mußten, und daß jedes Volk die Literatur bekomme, die es verdiene? Zu klagen haben doch eigentlich wirklich nur die paar Literaten Ursache, die zu ihrem Unglück mit einem empfindlichen Gewissen geboren sind, oder deren Talent so beschränkt ist, daß sie die Dinge nur unter einem bestimmten Gesichtswinkel zu sehen und nur in ihrer beschränkten Eigenart darzustellen wissen. Bei der Überfülle von Zeitschriften, mit denen unsere glückliche Gegenwart gesegnet ist, muß ja jeder geschickte Schriftsteller unfehlbar sein reichliches Brot verdienen — er braucht nur heute für die Familienstube des geistigen Mittelstandes, morgen für die seriösen Leute und übermorgen für die Cochons zu schreiben. Kann er das nicht, so hat er auch kein Recht, sich zu beklagen, denn auf keinem Gebiete findet der Arbeiter seinen Lohn, der seine Arbeit durchaus anders machen will, als sie vom Auftraggeber verlangt wird. Übrigens bleibt ihm ja noch immer die klassische Dachstube des ächten Dichters, der edle Groll des Verkannten und die Hoffnung auf Nachruhm.

Allerdings fährt man am sichersten und bequemsten, wenn man sich mit der Logik der Tatsachen abfindet, sich nicht die Köpfe anderer Leute

zerbricht und den lieben Gott einen guten Mann sein läßt. Sollte man aber von mir, da ich doch nun einmal die Frage angeschnitten habe, ein Übriges erwarten, so möchte ich mir in aller Bescheidenheit doch den leisen Zweifel erlauben, ob die Dinge, weil sie heute so sind, auch wirklich immer so bleiben müssen. Ein Streben nach Befreiung der Geister, nach Vertiefung der Bildung, nach Heranziehung auch des unteren Volkes zum Verständnis wissenschaftlicher Bestrebungen, zum Genuß der Kunst, nach einer Umwälzung der Unterrichtsmethode in den Schulen, der Erziehung im Hause — mit einem Wort: ein energisches Rütteln der modernen Vernunft an alten Zäunen und Schlössern macht sich doch überall auch bei uns in Deutschland kräftig bemerkbar. Sollten nicht gerade die Familienblätter mit ihrer weiten Verbreitung sich berufen fühlen, an dieser schönen und aussichtsvollen Aufgabe mitzuwirken? Man bemüht sich heute, ächte Kunst in die Schule und in die Kinderstube hineinzutragen, um eine wirkliche Geschmacksbildung vorzubereiten. Dürfen da die Leiborgane der großen geistigen Kinderstube träge beiseite stehen? Was man das große Publikum nennt, steht in geistiger Beziehung durchaus auf kindlichem Standpunkt, und darum ist es auch lenksam und dankbar wie die Kinder. Und selbst von den zähen Alten sind noch viele der Suggestion



zugänglich. Man muß ihnen nur begreiflich machen, daß alle vernünftigen, tüchtigen Leute so und so denken, dann gelangen sie leicht dazu, sich ihrer Rückständigkeit zu schämen und keck zu behaupten, sie hätten schon lange so und so gedacht. Ich bin überzeugt, daß ein geschickter Redakteur, der sich mit ehrlichem Eifer seiner Aufgabe widmet, auch aus einem Familienblatt einen wichtigen Faktor dieser friedlichen Revolution der Geister machen kann. Er könnte in seinem eigenen Blatt zum Beispiel durch scherzhafte Belehrung den Lesern den Geschmack an der gewöhnlichen Kost verekeln und hin und wieder ein literarisch bedeutsames Werk unter die Alltagsware einschmuggeln, das er vielleicht durch einen einleitenden Artikel dem Publikum von vornherein mundgerecht macht, oder über das er eine Diskussion im Sprechsaal eröffnet, in dem er dann törichte Angriffe mit liebenswürdiger Ironie zurückweist. Das wäre ein Weg unter vielen. Der Familienblattredakteur, der in einer bekannten literarischen Fachzeitschrift jüngst die Klage über die künstlerische Minderwertigkeit der Familienblattromane mit der Begründung zurückwies, daß überhaupt nicht so viel gute Romane bei uns jährlich produziert würden, um auch nur ein Fünftel des Bedarfes der Familienblätter zu decken, hat ganz entschieden unrecht. Mag die ernste Kritik, auf die er sich beruft, von

der ganzen großen Jahresproduktion wirklich höchstens ein Dutzend als literarisch wertvolle Leistungen anerkennen, so beweist das durchaus noch nicht, daß unter den übrigen Hunderten von Romanen nicht mehrere Dutzend sein könnten, die vernünftigen Ansprüchen an eine gute Unterhaltungslektüre für geschmackvolle Leute genügen — und mehr kann man von der täglichen Kost regelmäßig erscheinender Zeitschriften doch nicht verlangen. Wohl aber kann man ganz bestimmt behaupten, daß die vielen tüchtigen Schriftsteller, die über das Leben etwas Eigenes zu sagen haben und über die nötige Darstellungsgabe verfügen, um allen berechtigten Ansprüchen an jene Durchschnittsware zu genügen, dies in den eng gesteckten Grenzen der Spezialanforderungen für den Familienblattroman nicht leisten können. Weder politische noch religiöse Tendenz, in erotischer Hinsicht strengste Storchgläubigkeit, keine Ehescheidungen, noch Ehebrüche, noch Selbstmorde, ereignisreiche Handlung, stets zunehmende Spannung, überraschende Wendung am Schlusse jedes Kapitels, glücklicher Ausgang und angenehmer Totaleindruck — so lautet zugestandenermaßen das allgemein gültige Rezept für die widerlich süßliche Mixtur, die die ideale deutsche Jungfrau und deren werte Angehörigen jahrein, jahraus zu schlucken bekommen. Daß kein ehrlicher Poet nach diesem

Rezept etwas Anständiges zu leisten vermag, liegt auf der Hand. Es kann also nur besser werden, wenn die Familienblätter entweder dem lebensreifen, geschmackvollen Schriftsteller gestatten, seine Weisheit unkastriert nicht nur an den Mann, sondern auch an das Weib zu bringen — oder aber — wenn das den zitternden Redakteuren unmöglich erscheint, sich in Geduld zu fassen, bis das junge Mädchen von heute von Grund aus revolutioniert ist und sich jenen Vordertreppenschund einfach nicht mehr gefallen läßt. Mithin könnte die gesamte Schriftstellerwelt nichts besseres tun, als mit vereinten Kräften an der Umgestaltung der Mädchenerziehung arbeiten. —

Darauf wird's denn wohl auch hinauslaufen.





Theatralische Probleme.
(1906)





Sobald der Deutsche die Rednertribüne besteigt oder die Feder in die Hand nimmt, um zur Öffentlichkeit zu reden, fühlt er sich verpflichtet, sich das Ansehen eines Mannes zu geben, der gewohnt ist, seinen Blick über die Trivialität des Alltags und die blamablen Menschlichkeiten des großen Haufens hinweg auf die Ewigkeit zu richten. Er darf, sobald er das Gebiet rein praktischer Tagesfragen verläßt, beileibe nicht die Meinung aufkommen lassen, als ob in seiner Schätzung die gegenwärtigen Dinge, die seiner Betrachtung unterliegen, an sich des ernsthaften Interesses wert wären; denn von dem flachen Geist, der nur an der Gegenwart klebt, unterscheidet sich der wissenschaftlich geschulte Denker bekanntlich dadurch, daß er seinen Blick auf Anfang und Ende, auf den geschichtlichen Werdevorgang und auf die zukünftigen Entwicklungsmöglichkeiten wendet. Die Gegenwart hat für einen solchen immer nur als Durchgangsstation auf jenem himmelweiten Wege eine gewisse Bedeutung. Wenn nun gar ein ernsthafter Geist über eine Kunstform zu reden anhebt,

die für die überwältigende Mehrheit der Mitmenschen nur eine bessere Unterhaltung oder aber ein Geschäft bedeutet, so wird er sich erst recht verpflichtet fühlen, seinen Gegenstand erst einmal historisch zu behandeln, dann aber auch eine strenge Scheidung vorzunehmen zwischen dem Theater als Vergnügungsinstitut und dem Theater als Pflegestätte des hohen Dramas. Es ist zehn gegen eins zu wetten, daß bei jeder solchen wissenschaftlich gemeinten Betrachtung theatralischer Dinge die Gegenwart gegenüber der klassischen Vergangenheit in Athen und Weimar überaus schlecht wegkommen und der Schluß der Betrachtung auf die Hoffnung der möglichen Wiedererweckung einer wahrhaft nationalen Schaubühne im Sinne der althellenischen hinauslaufen wird.

Ist es nicht verwunderlich, daß unsere wissenschaftliche Welt, die doch auf fast allen andern Gebieten sich sonst die entwicklungsgeschichtliche Betrachtungsweise zu eigen gemacht hat, auf dem Gebiete gerade der künstlerischen Phänomene des menschlichen Geistes die tatsächlichen Erfahrungen der Naturbetrachtung so selten anwenden mag! Wie kann man nur bei solcher wissenschaftlichen Betrachtung der Naturphänomene das Prinzip der Aufwärtsentwicklung zur vollkommenen Form durch Vererbung, Auslese und Anpassung überall wirksam erkennen, und andererseits bei Betrachtung

der Geistesphänomene so hartnäckig bei dem alten Vorurteil beharren, daß das Vergangene hoch über dem Gegenwärtigen stehe und eine Besserung nur von der Rückkehr zu primitiven Zuständen zu erhoffen sei?! Ich meine, wir müssen uns bei der Beurteilung einer so lebendig gegenwärtigen Kulturfrage, wie sie das Theater immer bedeutet, zunächst einmal von der Ungerechtigkeit eines solchen Vorurteils freimachen. Wer von dem Theater der Vergangenheit wirklich eine einigermaßen klare Vorstellung besitzt und gerecht sein will, der kann nicht anders als anerkennen, daß die Leistungen des Theaters sich in einer aufsteigenden Linie bewegen, die durchaus derjenigen parallel läuft, welche die Entwicklung jeder anderen menschlichen Geistestätigkeit auch zeigt. Die Hauptfehlerquelle aller ungerechten Urteile über das gegenwärtige Theater beruht darin, daß die Betrachter nur einige markanteste Höhepunkte aus der Vergangenheit zum Maßstabe nehmen und die Durchschnittsleistungen jener früheren Glanzzeiten entweder nicht kennen oder absichtlich nicht mit in Betrachtung ziehen.

Im alten Griechenland war für unsere Begriffe das Niveau der allgemeinen Bildung so niedrig, daß nur einige ganz wenige, überaus hervorragende Geister imstande waren, die höchste Dichtungsform der Tragödie überhaupt zu meistern. Und deren Werke wurden alsdann nur an hohen Festtagen,

an geweihten Stätten und in einer fast unverrückbar feststehenden Form der Nation vorgeführt. Es ist selbstverständlich, daß diese seltenen weihevollen Darstellungen der Werke jener wenigen auserwählten Geister ein ganz anderes Relief bekamen und eine weit tiefere Wirkung ausüben mußten als die täglichen Aufführungen Tausender von verschiedensten Werken aller erdenklichen Stilarten in unserer Zeit und vor einem durch Überfülle und leichte Erreichbarkeit des Gebotenen blasierten Publikum. Die Wiederkehr eines solchen Verhältnisses zwischen dem Volke und seinem hohen Drama wäre also nur nach völliger Vernichtung unserer Kultur denkbar. — Und nicht viel anders steht es um den Ruhm des weimarischen Theaters unter Goethes Leitung. Es war eben ein Goethe und ein Schiller vorhanden, und deren Werke wurden am weimarischen Hoftheater verhältnismäßig gut aufgeführt, weil der Bühnenleiter das Glück gehabt hatte, durch die Anziehungskraft seines Namens einzelne hervorragende Kräfte zu gewinnen, und viel Mühe darauf verwendete, einen edlen deklamatorischen Stil auch den minderen Schauspielern nach Möglichkeit beizubringen. Man würde sich aber doch wohl sehr irren, wenn man meinen wollte, eine Darstellung irgendeines klassischen Dramas sei am Theater Goethes trotz der berühmten Namen Corona Schröter, Karoline Jage-

mann, Pius Alexander Wolf u. a. m. mit der heutigen Darstellung eines solchen Werkes an einer unserer ersten Bühnen zu ihrem Vorteil vergleichbar gewesen. Man lese nur einmal in den Goetheschen Tagebüchern die Bemerkungen nach, die der Altmeister über die Qualität der Schauspieler an hervorragenden Bühnen seiner Zeit macht, zum Beispiel Frankfurt und Stuttgart. Man gewinnt daraus die deutliche Vorstellung, daß zu jener Zeit die Mitglieder der ersten Stadt- und Hoftheater kaum wesentlich über dem Niveau heutiger Schmierenkomödianten gestanden sein können. Es ist ja auch gar nicht anders möglich; denn die Komödianten jener Zeit waren mit wenigen Ausnahmen ungebildete, von der guten Gesellschaft ausgeschlossene Menschen, welche die naive Volksanschauung ruhig zu den Seiltänzern und Degenschluckern in einen Topf warf. Schon was von ihnen verlangt wurde, machte es ihnen unmöglich, Fachkünstler in unserem Sinne zu sein. Derselbe Mann, der heute den „Sarastro“ sang, mußte morgen in irgendeiner Farce den geprügelten Ehemann darstellen und übermorgen im Ballett groteske Sprünge ausführen können. Mozart hat seine deutschen Opern niemals von lauter geschulten Sängern ausgeführt gehört. Höchstens die Primadonnen und die ersten männlichen Gesangskräfte waren durch eine hohe Schule ihrer Kunst gelaufen.

Der weitaus größte Teil sämtlicher Partien wurde von Schauspielern ausgeführt, die eben ohne Stimme und ohne Schulung ihr Bestes taten. Von einer Regie in unserem heutigen Sinne war noch gar keine Rede, ganz zu schweigen von irgendwelchen hohen Ansprüchen an historische Ächtheit und künstlerische Schönheit der Kostüme und Dekorationen. Von einem sorgfältig abgetönten Ensemble hatte man im rezitierten Drama wenig, im musikalischen gar keine Ahnung. Wie lächerlich neu alle diese für uns längst selbstverständlichen Forderungen sind, das können uns heute noch einzelne alte Herren erzählen, die über fünfzig Jahre im Theater- und Musikgetriebe tätig sind. So hat jüngst einmal der Züricher Kapellmeister Hegar, einer unserer bedeutendsten Orchesterdirigenten, Erinnerungen zum besten gegeben, wie es noch in den fünfziger Jahren des vorigen Jahrhunderts in den Orchestern größerer Theater- und Konzertinstitute zuging. Die wenigsten Kapellmeister verstanden oder gaben sich die Mühe, aus der Partitur zu dirigieren. Sie schlugen mit dem Fiedelbogen den Takt nach einer Primgeigenstimme. Bei der Einstudierung einer Mozartschen oder Rossinischen Oper, ja selbst einer Symphonie von Beethoven war man vollständig zufrieden, wenn rhythmisch und harmonisch alles klappte und die vorgeschriebenen Fortes und Pianos einigermaßen be-

achtet wurden. Wenn ein Dirigent sich darauf versteifen wollte, durch feinere Nuancierung seine persönliche Auffassung zum Ausdruck zu bringen, so streikte das Orchester einfach. Wenn ihre Stunde geschlagen hatte, gingen die Herren Musici eben nach Hause, und es fiel ihnen nicht ein, sich wegen der Marotten des Dirigenten überflüssig plagen zu lassen. Auf der Opernbühne übten die paar kehlfertigen Primadonnen und angeschwärmten Tenöre eine Tyrannei aus, der sich kaum je ein Direktor oder Kapellmeister entgegenzustellen wagte. Und im Schauspiel war es auch nicht viel besser. Der Hanswurst war zwar feierlich verbrannt worden, aber die Lazzi des Komikers, die nicht im Buche standen, bildeten nach wie vor die eigentliche Würze des Komödienspiels. Und im höheren Drama verlangte der Kulissenreißer gebieterisch freie Bahn für sich und ersetzte durch Organaufwand die Bescheidenheit seiner geistigen Mittel. Eine dialektfreie, edle Sprechkunst war noch viel seltener zu finden als heutzutage. Nur für das bürgerliche Schauspiel und die Lokalposse brachten günstige Umstände hier und dort und hin und wieder durchweg vorzügliche Darsteller zusammen, wie in Mannheim, Wien und in Berlin unter Iffland. Es ist das ja auch ganz selbstverständlich, denn schauspielerische Talente hat es natürlich immer gegeben, und diese werden

immer in derjenigen Gattung ihr Bestes geleistet haben, die den Durchschnittsstandpunkt ihrer Zeit am treuesten widerspiegelte.

Eines ist ganz sicher. Wenn Shakespeare, Mozart, Beethoven, Goethe, Schiller heute einer nach unseren Begriffen guten Aufführung ihrer Werke beiwohnen könnten, so würden sie sprachlos dastehen über einen solchen von ihnen nie geahnten Grad von Vollkommenheit. Wir besitzen ein lebendiges Zeugnis von dem darstellerischen Ideal einer vergangenen klassischen Periode in dem Stil der Molièreaufführungen, wie sie heute noch nach der streng bewahrten Tradition der „Comédie Française" auf allen französischen Bühnen geübt wird. Den Schauplatz bildet fast ausnahmslos die weite Halle, aus zwei Bogen und Hintergrund mit Türen rechts, links und in der Mitte zusammengestellt. Von Möbeln nur soviel, als tatsächlich benutzt wird. Die Türen fliegen bei jedem Auftritt und Abgang wie durch Geisterhand bewegt von selber auf. Sämtliche Schauspieler stehen in einer Reihe vor dem Souffleurkasten aufgepflanzt und sagen ihren Part dem Zuschauer gerade ins Gesicht. Und in allen französischen Theatern sieht ein Molièrescher Intrigant genau so aus wie der andere, flötet ein Premier amant haarscharf wie der andere, und eine Soubrette ist jeder anderen zum Verwechseln ähnlich. Wie unendlich armsälig nimmt sich eine

solche Darstellung heutzutage aus gegenüber den Wiederbelebungen klassischer Werke durch die geistreichen Regisseure einiger unserer ersten Theater! Und man braucht nur zwei Jahrzehnte zurückzudenken, um sich auch in Deutschland ähnlich dürftiger Aufführungen unserer klassischen Stücke zu erinnern. Die klassische Tradition hat, wenn auch nicht so stark wie in Frankreich, doch auch bei uns bei den besten Leistungen der ersten Bühnen lange nachgewirkt, und wir können uns, nach dem, was wir Älteren selbst noch erlebt haben, recht wohl eine ziemlich deutliche Vorstellung von einer Theatervorstellung unter Goethe in Weimar machen. Wir werden schwerlich ungerecht sein, wenn wir ruhig behaupten, daß eine solche kaum auf der Höhe der Leistungsfähigkeit der heutigen stehenden Theater bescheidenen Ranges gestanden sein kann. Und dann die Durchschnittsqualität der Werke!

Vermag wirklich irgend jemand im Ernst zu behaupten, daß das Goethesche Theater in Weimar höheren literarischen Ansprüchen genügt habe als irgendeine solide, angesehne Bühne von heute? Neben den Werken der Klassiker gab es damals nur ganz wenige und fast durchweg sehr unglückliche Shakespearebearbeitungen, einige Übersetzungen der französischen Klassiker, ganz wenige deutsche Überbleibsel aus früheren Zeiten. Von

Versuchen der Mitlebenden im höheren stilisierten Drama hören wir nichts. Der Geschmack des großen Publikums war viel mehr auf die an sich unzweifelhaft tüchtigen bürgerlichen Schauspiele von Iffland und seinen Nachahmern sowie auf harmlose Philisterkomödien gerichtet, deren Typus für seine Zeit Kotzebue am schärfsten ausgedrückt hat. Das Publikum fühlte sich durchaus nicht beleidigt, wenn es zwischen der Braut von Messina und dem Tasso den Schneider Fipps zu sehen bekam. Und der Herzog Karl August, der doch wahrlich auf der höchsten Höhe der Bildung seiner Zeit stand, wollte seinem tief verehrten und verstandenen Freunde Goethe durchaus die Schrulle nicht passieren lassen, daß er das Auftreten eines Pudels auf dem Hoftheater für eine Entweihung hielt. Goethe gab nicht nach — und „Der Hund des Aubry" wurde dennoch auf dem Hoftheater aufgeführt! Zwar wußte der Herzog bald darauf den alten Freund wegen der Kränkung durch die brüske Art seiner Entlassung als Theaterdirektor zu versöhnen, aber er hatte doch seinen Standpunkt durchgesetzt und damit unzweideutig seine naive, durchaus volkstümliche Auffassung vom Wesen des Theaters bekannt, Erbauung und leichte Unterhaltung als gleichberechtigt proklamiert.

Zu unserem klassischen Repertoire sind Kleist, Grillparzer, Hebbel hinzugekommen, samt reichen

Schätzen aus der Weltliteratur. Und will jemand bestreiten, daß die gegenwärtige dramatische Produktion mit ächten ehrlichen Dichtern wie Wildenbruch, Hauptmann, Halbe, Hartleben, Hofmannsthal an der Spitze, der Durchschnittsleistung jener Klingemann, Usteri, Iffland, Raupach oder der Birch-Pfeiffer etwa nicht himmelhoch überlegen seien?! Können wir den deutlichen Fortschritt nicht beinahe von Jahr zu Jahr verfolgen? Haben wir nicht zum Beispiel auf dem Gebiete des eleganten Feuilletonstückes Blumental, Fulda, Sudermann, Hermann Bahr über ihre französischen Vorbilder und deren ersten deutschen Nachahmer, Lindau, hinauswachsen sehen? Ein Stillstand oder Rückgang gar ist nur auf dem Gebiete des Lustspiels zuzugeben; denn man kann im allgemeinen nicht sagen, daß die harmlosen Familienkomödien Blumenthals, Schönthans, Kadelburgs usw. usw., erheblich besser seien als die Werke des biederen Papa Benedix. In den Komödien Anzengrubers hatten wir sogar einen Aufschwung genommen, auf den wieder eine gewisse Lahmheit gefolgt ist, und was heute auf dem Gebiete der Lokalposse oder des Volksstückes geleistet wird, hält nur sehr selten den Vergleich mit den besseren Werken von Kalisch oder gar L'Arronge aus. Auf die Ursachen dieser Erscheinung will ich später noch zu sprechen kommen.

Es ist gewiß sehr schön, wenn immer wieder liebenswürdige Idealisten mit heiligem Eifer daran gehen, uns die Bedeutung des Theaters als einer moralischen Anstalt im Sinne Schillers ins Gedächtnis zu rufen, oder wenn sie gar für den von allem Dogma befreiten Menschen das Theater als Erbauungsstätte an Stelle der unzulänglich gewordenen Kirche empfehlen. Man darf mit Freude alle solchen Bestrebungen verfolgen und mag sie tatkräftig unterstützen, sofern sie darauf hinzielen, die Bühne den unheilvollen Einwirkungen geschäftlicher Notwendigkeiten zu entziehen, oder der Heimatkunst in wohltätiger Losgelöstheit vom Großstadtlärm freundliche Tempel zu bauen und einem festlich gestimmten Volke hier und dort klassische Meisterspiele zu bieten. Je mehr Streben, je mehr Bewegung, um so besser. Aber wir sollen darüber nicht vergessen, daß das Theater als volkstümlichste aller Kunstanstalten zunächst einmal in den Stand gesetzt sein muß, auf das Volk zu wirken, auf die große Masse, auf den Durchschnitt, nicht nur auf die einzelnen anspruchsvollsten Höchstgebildeten. Damit ist ja keineswegs gesagt, daß die Bühne sich dem Geschmack des niedersten Bildungspöbels anpassen solle. Das Publikum geht tatsächlich mit derselben Grundforderung ins Theater, mit der es in die Kirche geht oder einstmals ging, das heißt: es will sich auf kurze Zeit von den

Eindrücken und Vorstellungen des Alltags befreien und im Spiel eine neue, aber in irgendwelcher Beziehung ideale Wirklichkeit vor sich gestaltet sehen, die seine Gedanken von der gewöhnlichen Bahn ablenkt und, es angenehm aufrüttelnd, bei seinen allgemein menschlichen Gefühlen packt. Ebenso wie eine Kirche ihren Zweck verfehlt, die nicht sofort durch ihren Raum in starkem Gegensatz zur gewohnten Arbeits- oder Heimstätte steht und durch die Form des Kultes nicht den künstlerischen Instinkt gesunder Sinne befriedigt, so würde auch als Volksinstitut jedes Theater seinen Zweck verfehlen, das dem Publikum nicht das bieten wollte, wofür es so gern sein Geld bezahlt, nämlich eben jenen schönen Schein einer durch künstliche Mittel erreichten höheren Wirklichkeit.

Dazu gehört in allererster Linie die Unterhaltsamkeit. Die ganze Dramaturgie beruht ganz einfach auf der Notwendigkeit, für zwei bis drei Stunden die Teilnahme einer kompakten Menschenmenge zu fesseln und dadurch Aufmerksamkeit für das Wort des Dichters zu erzwingen. Sie ist also schlechthin eine Frage der Nervenphysiologie. Ein langweiliges Stück kann unmöglich gut sein; aber das Gegenteil von Langeweile ist eben Unterhaltung. Warum will man denn durchaus diesen Begriff gering schätzen? Wir sprechen doch auch ganz richtig vom Theater-

spiel. Es ist ein Spiel. Und ein Spiel will und soll unterhalten. Wenn gelangweilte Menschen in Haufen beieinander sitzen, so ist nicht zu erwarten, daß die Absicht des Dichters, sie fröhlich, mitleidsvoll gerührt, zornig aufgeregt oder begeistert emporgehoben zu stimmen, gelinge. Die Abteilung in Akte, die Gewährung von Erholungspausen, die Verlegung der stärksten Effekte an den Schluß der Aufzüge, die Aufrechterhaltung der Spannung auf den Ausgang der Handlung, die Steigerung der dramatischen Dynamik innerhalb der einzelnen Szenen, Akte und des ganzen Stückes, die Abwechslung zwischen ruhigen Dialogen und leidenschaftlichen Szenen, zwischen Einzel- und Massenauftritten, das Stimmungmachen durch Hineinziehen von Naturvorgängen, Geheimtuerei und Überraschungstriks — all das ist doch nur dazu da, um die Grundbedingung alles Theaterspiels zu erfüllen, nämlich die Nerven der Zuschauer in Spannung und dadurch aufnahmefähig zu erhalten. Die Arbeit, welche die Nerven in dieser Spannung leisten, wirkt nicht ermüdend, sondern wohltätig erfrischend — und diese Erfrischung suchen wir alle im Theater. Sobald das Seelenleben des Menschen sich einigermaßen zu verfeinern beginnt, stellt sich auch das Bedürfnis nach dem Rausch ein — in diesem Ausdruck alle Sehnsucht des bedrängten Menschenkindes zusammengefaßt: Ver-

gessen des Alltags, Erhebung über den gewöhnlichen Gedanken- und Empfindungskreis, Eröffnung ungewohnter weiter Ausblicke in das Jenseits der eigenen engen Umwelt, Aufstachelung zur Bewunderung fremder Größe, Erweckung zur Selbsterkenntnis und Beseligung durch schöne Illusion. Und weil der Mensch, je höher er in der geistigen Entwicklung steigt, des Rausches um so weniger entraten kann, so kauft er ihn sich zu immer höherem Preis, der eine von der Kirche, der andere vom Theater und der Allerelendste im Schnapsausschank. Das Bedürfnis nach dem Rausch in diesem hohen Sinne dürfte wohl der sicherste Gradmesser der Kultur sein. Und wenn einmal wirklich die allgemeine Gleichmacherei, die öde Philosophie der Nützlichkeit es dahin bringen sollte, daß die Menschen den hohen Rausch als eine unnütze Nervenkraftvergeudung verdammten und sich in musterhafter Abstinenz wohl fühlten, dann wäre eine so ekelhafte Menschheit zum Untergange reif. Jede geistige Produktivität würde lahmgelegt, und auch körperlich an die Stelle der schönen Wildheit der Natur die gewichtige Blödheit des Mastviehs gerückt werden.

Diese Abschweifung mag immerhin nicht ganz unnütz gewesen sein, denn sie kann wohl dazu beitragen, uns das Wesen des Theaters als Kulturfaktor klar zu machen. Es ist demnach ebenso

falsch, es nur als eine moralische Anstalt, wie es ausschließlich als ein Unterhaltungsmittel zu betrachten. Es muß eben beides zusammenkommen: die Moral muß unterhaltsam gepredigt werden und die Unterhaltung irgendwelche, wenn auch noch so bescheidene sittliche Zwecke verfolgen. Auch die bloße Erregung lauter Heiterkeit ist schon ein solcher sittlicher Zweck (vorausgesetzt, daß solches Lachen nicht zynisches Gewieher ist); denn das Lachen befreit, das Lachen ist imstande, Haß, Neid und Bosheit die Spitze abzubrechen, das Lachen versöhnt — mit einem Wort, es macht den Menschen menschlicher. Darum haben jene steifen Würdebonzen unrecht, die gleich eine Tempelschändung darin erblicken wollen, wenn dasselbe Theater, welches das Drama höchsten Stils kultiviert, gleichzeitig dem literarisch unbedeutenden bürgerlichen Lustspiel Gastfreundschaft erzeigt. Das täglich spielende und vornehmlich das konkurrenzlose Theater hat die Verpflichtung, der Allgemeinheit zu bieten, was sie sucht und braucht: Erhebung und Erheiterung.

Diese Allgemeinheit will auch weder die vollkommene Abstraktion von aller Wirklichkeit im Theater haben, noch auch die peinlich genaue Reproduktion der Wirklichkeit, denn eine solche würde ihr gerade das vorenthalten, was ihr gesunder Instinkt im Theater sucht. Die Bühne kann

nicht die Natur oder das Leben wiedergeben. Sie muß beides räumlich und zeitlich beschneiden, um sie in die zwei bis drei Stunden eines Theaterabends und in den Rahmen des Bühnenausschnittes hineinzupassen. Sie gibt Szenen aus dem Leben und umrahmte Stücke aus der Natur. Das Guckkastenmäßige der Bühne, die fehlende vierte Wand, die uns im Theater zu Schlüssellochspähern und eifrigen Horchern macht, umgrenzt und bestimmt das ganze Wesen der dramatischen Kunst. Zwar gibt es heutzutage schon Leute, die sich die Köpfe darüber zerbrechen, wie man ohne dieses vom Vorhang verhüllte Guckkastenloch auskommen könnte, wie man der Schmach wackelnder Palastmauern, auf Drahtnetz geklebter, im ärgsten Sturm unbewegter Baumwipfel usw. usw. abhelfen könnte, aber es will mich bedünken, als ob solches nachdenkliche Bemühen ganz unnütz verschwendet würde, ja, als ob man geradezu durch derlei Kunststücke die Kunst herabwürdige. Wenn es auch wirklich gelingt, Bäume auf die Bühne zu stellen, die sich im Winde bewegen oder feste Häuser zu bauen, die nicht wackeln, wenn man an die Tür pocht, so hat man doch damit nichts anderes erreicht, als etwa der Schaubudenbesitzer, der ein sichtbar atmendes wächsernes Weib oder einen sprechenden und tanzenden Automaten ausstellt. Die noch so schön gemalte Waldkulisse

bedeutet doch im Grunde auch nichts anderes als die schwarze Tafel der primitiven Shakespearebühne: Dies soll ein Wald sein. Und das genügt ja auch vollständig, denn dem Publikum liegt gar nichts daran, daß ihm weisgemacht werde, es befinde sich im Walde und nicht im Theater. Selbstverständlich wäre es töricht, nicht, wo die Mittel dazu vorhanden sind, die Errungenschaften moderner Technik verwenden zu wollen, um das Bühnenbild möglichst schön zu gestalten. Jedes Raffinement in dieser Beziehung ist recht und gut, soweit es dazu dient, die Stimmung des dramatischen Vorgangs sinnfällig zum Ausdruck zu bringen. So haben zum Beispiel die Ausstattungskünste des genialsten Regisseurs unserer Zeit, des Herzogs Georg von Meiningen, nicht nur die Schaulust befriedigt, sondern tatsächlich das im Einschlafen begriffene Interesse für die klassischen Meisterwerke zu neuem Leben erweckt. Dadurch, daß dem Auge Szenenbilder geboten wurden, welche der Nachprüfung des Geschichtskenners standhielten, dadurch, daß sich die Handelnden in Kostümen und unter Möbeln und Requisiten bewegten, welche bis ins Kleinste den lokalen und historischen Hintergrund des Dramas lebendig machten, wurden auch alle Zufälligkeiten an den Persönlichkeiten der Schauspieler gewissermaßen historisch beglaubigt. Wenn also beispielsweise der Darsteller

des Buttler im Wallenstein krumme Beine gehabt oder mit der Zunge angestoßen hätte, so wäre man nicht zu der Empfindung gekommen, daß dieser Schauspieler schlecht gewachsen und sprachtechnisch mangelhaft ausgebildet sei, sondern man hätte es ohne weiteres als eine historische Tatsache angenommen, daß der Buttler wohl krumme Beine gehabt und mit der Zunge angestoßen haben müsse. Es wurde dadurch eine neue Illusion erzeugt, welche der eigentlichen dramatischen Wirkung zugute kam, indem man in den Schauspielern nicht bloß mehr oder minder tüchtige Sprechwerkzeuge für das Dichterwort, sondern einfach Menschen sah. Wir haben es damals erlebt, daß das Ensemble der Meininger mit seinen zum größeren Teil recht unbedeutenden Schauspielern dem berühmten Wiener Burgtheater mit seiner glänzenden Tradition und seinen vorzüglich geschulten bedeutenden Künstlern vollständig den Rang abzulaufen vermochte. Natürlich ist es unmöglich, eine Grenze anzugeben, wie weit die technische Vervollkommnung des Bühnenbildes gehen könne, ohne der Wirkung des Dramas selbst zu schaden; daß aber in dem rastlosen Überbieten der Ausstattungseffekte in bezug auf Kostbarkeit, historische Ächtheit und verblüffende Naturtreue eine große praktische Gefahr für das ganze Theaterwesen liege, leuchtet auch wohl ohne weiteres

ein; denn ein solcher Aufwand fordert Geldmittel, die verloren sind, sobald der dauernde Erfolg sich nicht einstellt. Und das Publikum gewöhnt sich so rasch daran, das Äußerste an Aufwand als das einfach Selbstverständliche zu betrachten, daß die Schaulust an sich sehr bald die Massen nicht mehr anlockt. Da muß der Leiter wieder auf neue Sensationen sinnen, um durch Verblüffung zu wirken. Und das führt zu tollkühnen Risikogeschäften, die nur zu leicht mit finanziellen Katastrophen endigen. Andererseits wäre es auch ebenso verfehlt, in bezug auf die Ausstattung wieder zum Primitiven gewaltsam zurückkehren zu wollen. Wir haben auch solche wunderlichen Heiligen; und das ist keineswegs erstaunlich in einer Zeit, wo das ästhetische Gigerltum so weit verbreitet ist. Ebenso wie in der Malerei wunderliche Käuze und geschickte Sensationsmacher das Nichtbesser-können einfältiger Vorfahren zum modernsten Kunstprinzip erhoben, so tun sich auch Theaterreformer auf, die unter dem Vorgeben, dem reinen Dichterwort durch Entfernung alles die Sinne zerstreuenden Beiwerks zur größeren Geltung zu verhelfen, alle naturalistischen Dekorationen hinauswerfen und nur durch einfachste Farbenwirkungen die nötige Stimmung vorbereiten möchten. Da soll meinethalben eine mit streng geometrischen Mustern bestickte Gardine den Hintergrund für eine gedanken-

volle Aussprache bilden oder ein grüner Schleier mit roten Tupfen himmlische Heiterkeit verbreiten. Alle diese krampfhaften Regungen einer nervös überreizten Zeit mag man lächelnd über sich ergehen lassen, ebenso wie das Geschrei über den Verfall des Theaters seitens sehr junger Idealisten oder sehr alter Pedanten. Die eigentlichen Probleme des modernen Theaters vermag ich in der Richtung der Ausstattung nicht zu erblicken.

Ich begreife auch durchaus nicht, was die immer neu auftauchenden Reformer der Schauspielkunst eigentlich wollen, die mit mehr oder minder geistvollem Phrasenschwulst deren Verfall beklagen und sich das Heil von einer radikalen Änderung des dramatischen Unterrichts versprechen. Soweit diese guten Leute nicht einfach durch den Drang, sich durch Begründung einer neuen Theaterschule eine Existenz zu verschaffen begeistert werden, scheinen sie mir von dem Wesen der Schauspielkunst überhaupt keinen rechten Begriff zu haben. Es ist ein Unsinn, vom Schauspieler aus das Theater oder gar die dramatische Dichtung reformieren zu wollen. Der Schauspieler wird von den Dichtern gemacht und nicht umgekehrt. Das angeborene schauspielerische Talent, ohne das die beste Lehrmethode und die geistvollsten Regisseure versagen, besteht in der Fähigkeit der Nachahmung, der Selbstentäußerung bis

zum völligen Aufgehen in einer anderen Persönlichkeit. Solche geborenen Schauspieler sind immer vorhanden. Heute natürlich unendlich viel mehr als früher, weil die Möglichkeit, bessere Theatervorstellungen zu sehen, heute für die allerbreitesten Schichten des Volkes besteht und dadurch die Selbstentdeckung des darstellerischen Talentes ungemein erleichtert ist. Der Nachahmungstrieb dieser geborenen Schauspieler muß sich selbstverständlich zunächst an das halten, was ihnen Leben und Theater am häufigsten als Vorbild bieten. Und daraus folgt, daß immer für die Dichtungsgattung, die jeweils am meisten im Schwange ist, die meisten und die besten Schauspieler zu haben sein werden. Als durch den Erfolg der Meininger das klassische Drama zu neuem Leben erweckt wurde und nebenher, als mittlere Tagesproduktion, das sogenannte Oberlehrerdrama mit korrekten Fünffüßlern herlief und im unmittelbaren Anschluß daran der feurige Wildenbruch mit dem Trompetengeschmetter seines schwungvollen Pathos die Bühne eroberte, da gab es überall Hünengestalten mit markigen Organen, Intriganten mit erstaunlichen Hakennasen, Basiliskenblicke tief unter buschigen Brauen hervorschleudernd, vollbusige Heroinen mit rollendem R und schlanke schmachtende Blondinen mit zartem Diskant, soviel wie man haben wollte, und darunter tüchtige Künstler, soviel man billig



verlangen durfte. Dann kam fast über Nacht die Hochflut des Naturalismus und überschwemmte mit gräulich schäumenden Wellen die Marmorfliesen der hehren Kunsttempel. Und siehe da! wie aus dem Boden gestampft trat ein neues Geschlecht von Menschendarstellern in die Erscheinung, welches mit Stottern, Stammeln, Lallen, mit Räuspern, Husten und Spucken den feinsten Intimitäten der Wirklichkeit beizukommen suchte und alle angeborenen körperlichen Mängel und Gebresten geschickt in den Dienst des neuen Kunstprinzips zu stellen wußte. Glücklich wer in jener Zeit über O- oder XBeine, schiefe oder hohe Schultern, eine abschreckende Visage oder gänzliche Organlosigkeit verfügte: der konnte sicher sein, von irgendeinem feinfühligen Kritiker als großer Schauspieler entdeckt zu werden! Die deutsche Bühne hat nie so viel glänzende Künstler gleichzeitig besessen wie während jener naturalistischen Episode, weil da auf einmal auch alle jene zum Teil vielleicht auch wirklich starken Naturtalente sich zur Geltung zu bringen vermochten, die sonst wegen Mangel an schönen Mitteln nicht zu verwerten gewesen wären. In jener herrlichen Zeit tauchte das kostbare Schlagwort von der persönlichen Note auf, und es wurde damit ein lieblicher Unfug getrieben, der dem Kundigen viele heitere Augenblicke bereitete, dem Theaterkritiker das Geistreichsein wesentlich

erleichterte und das große Publikum im Banne der Ehrfurcht erhielt. Von der unüberwindlichen Abneigung gegen das Auswendiglernen des Dichterwortes bis zum chronischen Stockschnupfen wurde jede menschliche Schwäche durch das schöne Etikett der persönlichen Note zu einer künstlerischen Stärke erhoben. Und es gab tatsächlich in Berlin eine Bühne, bei der die Gradgewachsenen und mit schönen Organen begabten Mimen ihr Bündel zu schnüren gezwungen waren, weil sie weder beim Publikum, noch bei der Kritik, noch bei der Direktion irgendwelches Interesse mehr fanden. Übrigens hat diese naturalistische Episode der deutschen Schauspielkunst außerordentliche Dienste geleistet und eine wesentliche Klärung der Begriffe über das Wesen des mimischen Talentes bewirkt. Das naive Publikum ist immer geneigt, den Schauspieler mit der Rolle zu verwechseln. Die sympathische Gestalt eines Dichters wird für den harmlosen Zuschauer zum Beweis für die edlen menschlichen Eigenschaften des darstellenden Komödianten, und der Dame, die die niederträchtigen Kanaillen, die sogenannten Salonschlangen, darzustellen hat, geht er auch auf der Straße bänglich aus dem Wege. In der Zeit des Naturalismus haben wir es aber erlebt, daß selbst hochgebildete, geistvolle Kritiker wie die Fliegen auf diesen Leim krochen. Die Dichter jener Zeit charakterisierten nämlich so

ausbündig bis ins feinste Detail und waren in ihren Spielvorschriften so peinlich akkurat, daß dem Schauspieler wirklich fast nichts mehr zu tun übrigblieb, als ein für die Rolle geeignetes Äußere mitzubringen. Da konnte es geschehen, daß gescheite Kritiker einem harmlosen Mitläufer, der beim Shakespeare vielleicht gerade noch einen dritten Meuchelmörder leidlich verkörpert hätte, für eine Zukunftshoffnung der deutschen Bühne ansahen. Als ich in München „Die Weber" zum ersten Male zur Aufführung brachte, benutzte ich die Gelegenheit eines lang andauernden Bäckerstreikes, um mir aus den Herbergen etliche besonders gefährlich und verhungert aussehende Gesellen zusammenzulesen und mischte diese unter das Volk der Weber. Zum Schluß des vierten Aktes gab ich diesen Leuten Beile und Knüttel in die Hand und sagte ihnen, sie dürften damit alles auf der Bühne befindliche Mobiliar, in Sonderheit die den Glasschrank anfüllenden Gegenstände von Glas und Porzellan kurz und klein schlagen. Natürlich führte ein jeder von ihnen seine Aufgabe wahrhaft meisterhaft durch, und die Wirkung war überwältigend.

Nachdem nun jener erfrischende Sturm des Naturalismus so betrüblich rasch vorübergebraust ist und Meister Hauptmann selber gern in schönen Versen schwelgt, glänzende Sprachkünstler wie

Hofmannsthal sich die Bühne erobert haben und Shakespeare, dieser unvergleichliche Rohstoff für eine geniale Regiebearbeitung, wieder einen breiten Platz im Repertoire einnimmt, sehen sich viele von jenen Meistern des neuen Stils kaltgestellt und die heldischen Gestalten mit den „großen Röhren“ wieder triumphierend ans Licht gezogen. Sollte aber der Symbolismus mit seinen lautlosen Gespenstertritten und seinem seraphischen Geflüster wirklich berufen sein, den jetzigen wohltemperierten Realismus abzulösen oder auch nur in das bunte Stilgemengsel eine neue Nuance hineinzutragen, so werden unzweifelhaft auch für ihn alsbald die vorbildlichen Künstler erscheinen; denn sicherlich gibt es unter hektischen Männern und anämischen Mädchen ebenso gut schauspielerische Talente wie unter den robusteren Mitbürgern. Was aber auch die wechselnde Mode für Verwirrung anrichten mag, der Maßstab für die Wertbestimmung des Schauspielers wird immer seine Fähigkeit bleiben, verschiedene Charaktere aus seiner Individualität heraus zu gestalten, gut abgelauschte Einzelzüge der Wirklichkeit zum Typischen zu erheben und mit seinen äußeren Mitteln kunstgerecht umzugehen. Ein angeblicher Menschendarsteller, der in jeder Rolle derselbe bleibt, ist eben ein schlechter Schauspieler und hat es lediglich als einen Glücksfall zu betrachten, wenn ihm einmal der Dichter

eine Haut liefert, in die er hineinschlüpfen kann, ohne Falten zu werfen.

Die vorausgegangenen Betrachtungen dürften uns überzeugt haben, daß das Theater kein selbständiger Organismus sei, der aus eignem freien Willen heraus das Publikum oder die Dichtung wesentlich beeinflussen könnte. Es sind vielmehr umgekehrt die Dichter und das Publikum, welche das Geschick in ihren Händen halten, und zwar die Dichter noch mehr als das Publikum. Das letztere ist insofern eine Macht, als es die materiellen Mittel zum Unterhalt des vielköpfigen Organismus, den eine Bühne darstellt, gewähren muß. Dem wirtschaftlich schwachen Direktor gegenüber kann das Publikum zu einem furchtbaren Tyrannen werden, indem es ihn einfach zwingt, die ehrliche anständige Kunst zum Hause hinauszujagen und dafür dem blödesten Zeitvertreib, dem niedrigsten Sinnenreiz Aufnahme zu gewähren. In Amerika, wo auf dem Gebiete des Bühnenwesens der Kapitalismus in seiner rohesten Form herrscht und der Wille der Massen eine Macht darstellt wie nirgends sonst, sehen wir denn auch die Bühne vollkommen der plumpsten Sensationsgier, dem launischen Snobismus preisgegeben. Große, ächte Kunst vermag dort nur zu existieren, solange es der Reklame gelingt, dem reichen Pöbel die Notwendigkeit zu suggerieren, dergleichen zu unterstützen, um den

Schein gebildeter Kennerschaft zu wahren. In Europa rückt der immer wachsende Einfluß der Weltstädte auf den Geschmack der Allgemeinheit die Gefahr, gleichfalls in solche Abhängigkeit vom Pöbelinstinkt zu geraten, bedenklich nahe. Darum ist die Abwehr des Amerikanismus eines der ernsthaftesten Probleme für unser Theaterwesen. Für uns Deutsche geht die Gefahr selbstverständlich von Berlin aus, wo eine Unmenge von Privattheaterunternehmungen um ihre materielle Existenz ringt und im wütenden Konkurrenzkampf schließlich jedes Mittel recht erscheinen muß. Gewiß wird in der Millionenstadt die Summe verfeinerter Intelligenzen, die auf jeden neuen Reiz von seiten der Kunst leicht reagieren, absolut eine viel größere sein als in irgendeiner kleineren Stadt; ebenso aber ist auch die Masse des geistigen Pöbels mit gemeinen Instinkten absolut eine größere als irgendwo sonst. Folglich ist es selbstverständlich, daß, nachdem das theatralische Bedürfnis der Feinen und Anspruchsvollen durch eine Reihe von guten Theatern reichlich gestillt ist, andere Theater, für die kein so vornehmes Publikum mehr übrig ist, sich darauf verlegen müssen, dem Pöbel zu Willen zu sein. Daher die Spezialbühnen für Pariser Cochonerien und für die Massenevolutionen von Weiberbeinen. Das Weiberbein en masse, wie es vornehmlich im Berliner

Metropoltheater floriert, hat dort tatsächlich die freundlich harmlose Kunst des kleinen Mannes endgültig zu Boden gestampft. Die Leute, die ins Metropoltheater gehen, sind nämlich nicht bloß die hohlköpfigen Lüstlinge, die genau wissen, was sie dort suchen, sondern auch anständige Bürgersleute, die ihre Frauen mitbringen, biedere Landleute, vom kleinen Viehhändler bis zum Großgrundbesitzer, und alles das, was sich bis hoch oben hinauf harmlos oder frivol Lebewelt nennt. Dadurch, daß sie alle diese Theater täglich überfüllt sehen und in den Zeitungen von den kolossalen Erfolgen der neusten Schaustücke lesen, wird in ihnen die Vorstellung erweckt, dergleichen Darbietungen seien nicht nur ebensogut Theater, sondern ebensogut Kunst wie das, was die anderen Musentempel vorführen, nur daß es jedenfalls viel amüsanter und sehenswerter sein müßte, weil doch sonst die Leute sich nicht so danach drängen würden. Auf diese Weise werden breite Schichten des Publikums, die ebenso leicht, wenn auch nicht für die hohe, so doch für bessere Kunst zu gewinnen wären, dafür verloren; denn wer sich einmal daran gewöhnt hat, die Trikotparade, die freche Zote und die seichteste Biermusik für einen gleichberechtigten Faktor theatralischer Kunst zu halten, dem wird jedes mit reinen Mitteln arbeitende Drama, jede edlere Musik, ja selbst das leichtere

Lustspiel und die bessere Operette reizlos erscheinen. Es geht also von den Theatern jener Art eine verderbliche Macht aus, die auf die geistige Kultur, auf die sittlichen Anschauungen des Volkes einen unheilvoll herabziehenden Einfluß ausübt. Leider sind nun auch noch die Preßverhältnisse in den Weltstädten so beschaffen, daß ein entgegenwirkender Einfluß der Kritik nicht stattfinden kann. In Berlin wenigstens fällt die Aufgabe, über die Neuaufführungen des Metropoltheaters und seinesgleichen zu berichten, nicht den ernsthaften, feingebildeten Theaterkritikern, sondern irgendwelchen untergeordneten Berichterstattern zu, und es hat sich die Gewohnheit herausgebildet, über dergleichen Theater ebenso wie über Zirkus und Variété nur Lobeshymnen zu schreiben. Die Presse geht dabei von dem an sich richtigen Gesichtspunkt aus, daß selbstverständlich nicht davon die Rede sein könne, an diese Dinge irgendwelchen künstlerischen Maßstab zu legen, sondern daß man es hier einfach mit Vergnügungsgeschäften zu tun habe, in welche ungeheuere Kapitalien hineingesteckt werden müssen, damit sie sich lohnen, und daß es nicht fair wäre, die kühnen Unternehmer mutwillig zu ruinieren. Von dem Leserkreise einer Zeitung weiß aber noch nicht einer unter Hundert, aus welchen an sich vielleicht richtigen Theorien und Erwägungen heraus dieser

gänzlich verschiedene Standpunkt der Beurteilung angenommen wird, nicht einer vom Hundert ist imstande, gleich aus dem Stil des Theaterberichtes zu erkennen, ob ein berufener Kritiker oder ein gedankenloser Zeilenschreiber ihn verfaßt habe; die natürliche Folge davon ist, daß die unzähligen Tausende ohne Geschmackskultur und eigenes Urteil zu der Meinung gebracht werden, in jenen Lusttempeln würden herrliche witzige Geistesprodukte in blendender Pracht vorgeführt, während in den Theatern mit anständigen künstlerischen Tendenzen die gänzlich kopflosen Direktoren Mühe und Mittel an die Einstudierung langweiliger Machwerke von offenbaren Idioten verschwendeten.

Dasselbe Berlin, das mit seinem Metropoltheater so geschmacksverrohend und kunstentfremdend wirkt, besitzt aber gleichzeitig in seinem ausgezeichnet geleiteten Schillertheater ein Institut, welches für eine solide Kunstpflege im volkstümlichen Sinne geradezu musterhaft genannt werden kann, und der außerordentliche Erfolg, welcher schon zur Gründung verschiedener Filialbühnen nötigte, beweist, daß für eine anständige dramatische Kunst ein ebenso großes Publikum vorhanden ist wie für eine unanständige. Ja vielleicht sogar ein noch größeres; denn rechnet man die Menschenscharen zusammen, die allabendlich die Schillertheater und die ungemein zahlreichen Veran-

staltungen der freien und neuen freien Volksbühne wie sonstigen Vereinsvorstellungen in den guten Theatern bis aufs letzte Plätzchen füllen, so dürfte wohl eine noch größere Totalsumme sich ergeben als wie aus der Addition der täglichen Besucher des Metropoltheaters. Und diese Gewißheit ist ein schöner Trost, gibt eine freudige Zuversicht jedem Vaterlandsfreunde, der die hohe volkserziehliche Aufgabe des Theaters erkannt hat und mit Schrecken die von der Weltstadt ausgehende Geschmacksverrohung im Lande wachsen sieht. Ohne solche Abzugskanäle für den geistigen Pöbel, das heißt für die sogenannte Lebewelt der Weltstädte, wird es allerdings schwerlich abgehen; aber die werden keinen Schaden mehr stiften, wenn nur der Hauptstrom in ein festes Bette gefaßt und die Volksaufklärung so weit gediehen ist, daß jene Kanäle nur nach ihrem sozial-hygienischen Wert beurteilt werden.

Diese Betrachtung führt uns darauf, für die Klassifikation des Publikums einen zuverlässigen Maßstab zu gewinnen. Es ist keineswegs der Geldbeutel, der den höheren geistigen Rang verschafft, sondern lediglich die Bildung und der Hunger nach Bildung. Die Angehörigen der freien Volksbühnen sind beispielsweise solche Bildungshungrige. Zum Teil wirkliche Proletarier, in der Hauptmasse aber solide Handwerker, technische

Arbeiter höherer Art, kleine Gewerbetreibende und dergleichen. Den festen Stamm der Freunde des Schillertheaters bilden Leute von besserer Bildung und ernsthaftem Streben zur Höherentwicklung, denen aber für den Luxus keine Mittel verfügbar sind. Beamte aller Art, Kaufleute und vornehmlich viele Lehrer, studierte jüngere Angehörige der akademischen und industriellen Welt, sowie viele durch einen höheren Beruf selbständig gewordene Frauen und Mädchen. Das ist das eigentliche gute Theaterpublikum, wie es sich der Leiter eines wirklichen Kunstinstitutes wünschen muß. Das ist das Publikum, welches mitten im Leben steht und dadurch von selbst zur Stellungnahme gegenüber allen neuen Strömungen gezwungen wird. Wenn nun auf der Bühne brennende Zeitfragen behandelt werden, so wird dieses Publikum ein sichereres Urteil darüber besitzen als jene Welt des großstädtischen Snobismus, die gierig allen Sensationen nachläuft, alle Artikel und Broschüren liest, aber im Grunde doch von den bestimmenden Triebkräften der Zeit und von der Seele des Volkes nichts weiß. Das sogenannte elegante Publikum, die Elite der oberen Zehntausend, die crême de la crême, wie sie sich zu den Premièren der meist besprochenen Dichter drängt, darf man ruhig als das schlechteste Theaterpublikum bezeichnen. Diesen Leuten dünkt ein wüster Skandal, der vielleicht

die Lebenshoffnung eines großen Talentes endgültig zerstört, für ein weit köstlicheres Erlebnis als eine künstlerische Erhebung zu freudiger Andacht. Daß im Jahre 1862 der Pariser Jockeyklub den Tannhäuser auspfiff, ist kein Akt überwundener gesellschaftlicher Roheit und künstlerischer Unkultur. Er kann sich alle Tage wiederholen. Und in unserem berühmten Berlin von heute pfeift nicht nur der Jockeyklub, sondern auch die Börse und das Literaturcafé auf Hausschlüsseln. In solcher Première sitzt überhaupt fast gar kein Publikum mehr. Die meisten Anwesenden gehören ja selbst zum Bau oder bilden es sich wenigstens ein. Von jener spezifisch modernen Bildung, die man ohne jede wissenschaftliche Veranlagung, ohne Religion und Weltanschauung, durch Theaterbesuch und Zeitungslektüre sich aneignen kann, sind ja schließlich alle Angehörigen der oberen Zehntausend mehr oder minder reichlich durchtränkt. Sehr viele von ihnen werden durch den Nachahmungstrieb und den Mangel an nützlicher Beschäftigung zu eigener künstlerischer Betätigung verführt. Damit sind sie vom Fach, sind sie Partei und halten sich für verpflichtet, ihren Sympathien und Antipathien energisch Ausdruck zu geben. Und wer nicht gerade selber dichtet, schauspielert, komponiert und musiziert, der will sich doch wenigstens als Kritiker betätigen. Kritische Be-

anlagung beweist man am besten dadurch, daß man sich durch nichts imponieren läßt. Wer noch herzlich lachen, von Heldengröße sich leicht begeistern und vom Elend rühren lassen kann, der gilt für einen Flachkopf; wer dagegen über alles Alte, anerkannt Meisterhafte spöttisch die Achseln zuckt, jede Art Ergriffenheit mit einem zynischen Witz abzuschütteln versteht, dagegen sich mit klingenden Phrasen als Propheten irgendeiner dunklen Unzulänglichkeit oder gewollten Verrücktheit aufspielt, der kann sicher sein, zum mindesten im Kreise ganz junger Leute als ein starker Geist angestaunt zu werden. Von solchen stellungslosen Kritikern, Kliquenhäuptlingen und jugendlichen Stammtischpropheten wimmelt es aber in jeder Sensationspremière. Und sie sind es hauptsächlich, die das Schicksal des dramatischen Autors entscheiden. Dazu kommen noch weit verzweigte gesellschaftliche Einflüsse: Stand und Rasse des Autors, seine persönlichen Beziehungen zu den maßgebenden Kreisen. Der ächte Premièrentiger sucht auch vorher schon über den Inhalt des neuen Werkes, besonders über etwaige gefährliche Szenen durch befreundete Schauspieler oder sonst wie hinten herum etwas zu erfahren und legt sich daraufhin bereits die Witze zurecht, mit denen er im Zwischenakt glänzen will. Auf diese Weise ist oft schon vor dem ersten Aufgehen des Vor-

hangs über einem neuen Werk Stimmung gemacht — dafür oder dawider. Wie stark aber im Theater, wie überhaupt in jeder Menschenansammlung auch für den unbefangenen Einzelnen die Massensuggestion wirkt, das hat wohl jeder schon an sich selbst erfahren. Wenn die schöne Nachbarin ihr Tüchlein an die Augen führt, so werde ich unwillkürlich mitgerührt; wenn ein allgemeines Räuspern, Husten, Scharren, Flüstern durch die Reihen geht, so werde ich unaufmerksam, wie sehr ein Werk mich eben noch gefesselt haben mag. Und wenn gar in einer ernsten Szene irgendein zweideutiges Wort frivole Heiterkeit auslöst, so ist es häufig selbst dem Bestgesinnten unmöglich, seine Ruhe zu bewahren. Wehe dem unglücklichen Autor, der sein Schicksal in die Hände eines solchen Elitepublikums gelegt hat! Dreimal wehe, wenn er, die besonderen Verhältnisse der Weltstadt und die besondere Psychologie dieses Premièrenpublikums nicht kennend, hinter den Kulissen seinem Werke folgt und, am Aktschlusse ein gewaltiges Brausen vernehmend, von einem Regisseur gestoßen vor die Gardine taumelt, um mit Zischen, Pfeifen, Hohnlachen und ironischen Zurufen empfangen zu werden! Oder wenn ihm wirklich ein einmütiger Beifall bis zum Schluß entgegenrauschte, und er dann am anderen Morgen in der Zeitung lesen muß, er sei ein hilfloser Dilettant, ein elender

Stümper und sein Machwerk sei gründlich durchgefallen, abgetan für alle Zeit — durchgefallen sei mit ihm auch jener Teil des Publikums, der durch Klatschen seine geistige Inferiorität an den Tag gelegt habe. Solche ungeheuerlichen Mißgriffe in der Beurteilung, solche Orgien der Brutalität wird sich das Volk im Schillertheater oder das aus allen geistigen Schichten zusammengesetzte Publikum einer guten Provinzbühne kaum jemals zuschulden kommen lassen. Natürlich wird auch die wohlwollendste Zuhörerschaft einem Werke, das der Moderichtung schnurstraks zuwiderläuft oder über den Zeitgeschmack weit hinaus in eine noch unentdeckte Zukunft greift, verständnislos gegenübersitzen, und es sogar mit deutlichen Zeichen des Mißfallens ablehnen. Das liegt in der Natur der Dinge und ist darum wohl zu beklagen, aber nicht zu ändern. Dagegen hat es das ehrliche Talent, welches aus innerem Drange schafft, ohne ängstlich um die Gunst einer bestimmten Partei zu buhlen, durchaus in der Hand, sich vor den Tücken eines Berliner Premièrenabends zu schützen, indem es sich bemüht, sein Werk zuerst an einer guten Provinzbühne herauszubringen.

Eine große Anzahl moderner Autoren ist denn auch durch den Schaden so klug geworden, dies zu tun, und es würde noch weit mehr zur allgemeinen Gewohnheit unter den Dramatikern werden,

wenn bei den Leitern der Provinzbühnen mehr Initiative vorhanden wäre. Infolge dieses Mangels braucht ein Werk, das die Feuertaufe in der Provinz empfing, ganz unverhältnismäßig viel längere Zeit, um von Bühne zu Bühne zu dringen, als wenn es sich durch einen Berliner Ersterfolg empfehlen könnte. Das Verhältnis zwischen Berlin als Theaterzentrale und den Provinzbühnen, wie es sich in den letzten Jahrzehnten herausgebildet hat, war für die deutschen Theaterleiter so außerordentlich bequem, daß sie begreiflicherweise nur ungern auf ein so behagliches Dasein verzichten mögen. Es war nämlich für diese Herren zur süßen Gewohnheit geworden, überhaupt keine Stücke mehr zu prüfen, sondern einfach die Theaterberichte der Reichshauptstadt zu verfolgen und dann die siegreichen Stücke vom Agenten zu erwerben. Zu Uraufführungen entschlossen sie sich nur in den seltenen Fällen, wo ein ortsansässiger Dichter über einen starken gesellschaftlichen Einfluß oder als Angehöriger der Presse über eine gefährliche persönliche Macht zu gebieten hatte. Diese bequemen Herren sind nun natürlich durch die immer allgemeiner werdende Flucht der Dramatiker von Berlin recht unliebsam in ihrer Ruhe gestört. Die meisten von ihnen besitzen keineswegs die umfassende Bildung, die dazu gehört, sich in dem wilden Stildurcheinander der modernen

internationalen Produktion ein maßgebendes Urteil zuzutrauen. Und urteilsfähige Dramaturgen stehen ihnen nur in vereinzelten Fällen zur Verfügung. Durch diese Umstände wird den Direktoren der Entschluß und den Dichtern das Ankommen beträchtlich erschwert. Man kennt ja das Scherzwort: Ein Stück schreiben kann jeder — aber es zur Annahme bringen, das ist die Kunst! Der Spaß ist leider blutiger Ernst — für die Opernkomponisten noch mehr als für die Dramenschreiber. Gewiß ist es ein Vorzug von Deutschland, daß wir so außerordentlich viele mehr oder weniger unabhängige stehende Theater haben; aber wo sollen für alle diese Bühnen die wirklich berufenen geistig selbständigen Leiter herkommen? Wer heutzutage den Beruf eines Dramaturgen und Regisseurs wirklich erschöpfend ausüben will, der muß über ein ungewöhnliches Wissen und eine universale Geschmacksbildung verfügen. Und das wird natürlich, trotz der modernen Überproduktion auch auf geistigem Gebiete, nicht so häufig zu finden sein, um die hundert und etlichen Direktorenposten mit erstklassigen Männern besetzen zu können. Zumeist sehen wir ältere Schauspieler dieses Amtes walten; aber wie häufig auch tüchtige Bildung unter dem gegenwärtigen Schauspielerstande anzutreffen ist, so selten findet sich unter diesen Bühnenleitern die Vorurteilslosigkeit eines wirklich

freien, erhabenen Standpunktes. Der Schauspieler ist gewohnt, auch neue Werke nach dem Vorhandensein bereits erprobter Wirkungen abzuschätzen. Der berühmte sichere Blick des Praktikers beschränkt sich durchaus auf das Schondagewesene. Das Unerprobte wird ihm immer bange machen. Wir haben dann weiter als Anwärter auf diese besseren Direktionssessel jene große Schar von akademisch gebildeten Theaterenthusiasten, die meist auf dem Umwege über den Journalismus in die Theaterkarriere hineinzukommen sucht. Diese Leute sind oft theoretisch vorzüglich beschlagen, versagen aber ebenso vollständig in der Praxis. Die Technik des Bühnenwesens, die Kenntnis der rechnerischen Grundlagen und die Taktik des persönlichen Verkehrs mit Künstlern erfordern neben angeborenem Talent auch eine längere Lehrzeit. Endlich sehen wir auch oft reine Geschäftsleute sich des Direktionszepters bemächtigen, ehemalige Bierwirte und dergleichen. Und wenn das Glück günstig ist und der Betreffende sich einem geschickten Regisseur vernünftig unterordnet, geht es manchmal auch so ganz gut. Von den „Nur-Kavalieren“ brauche ich nicht zu sprechen, die früher lediglich durch Fürstengunst zur Belohnung irgendwelcher Verdienste, die mit der Kunst wenig oder nichts zu tun hatten, zu Hoftheaterintendanten befördert wurden. Dieser Typus ist bis auf wenige

ganz vereinzelte Exemplare heute ausgestorben. Die Persönlichkeiten, an deren Namen in neuerer Zeit die Entwicklungsgeschichte des deutschen Theaters mit ihren wesentlichen Phasen anknüpft, sind alle Literaten gewesen, welche sich in stetem Zusammenhang mit dem Theater die nötige Praxis erworben hatten: Immermann, Eduard Devrient, Laube, Dingelstedt, Wilbrandt, L'Arronge, Lindau, Brahm, und für die Opernbühne bedeutende Kapellmeister von stark ausgeprägter Persönlichkeit, wie Mottl, Mahler, Schuch. Das ist das Natürliche, und dabei wird es denn auch wohl bleiben. Geniale Regisseure unter den Schauspielern, wie z. B. Possart und Max Reinhardt, bilden eine nicht häufige Ausnahme.

Die Hoftheater und die paar gut subventionierten großen Stadttheater wären eigentlich berufen, das Ideal dessen, was wir Deutschen von unserem Theater verlangen, zu erfüllen. Leider gibt es da aber auch wieder verschiedene Haken. Das Theater ist keine Kleinkinderbewahranstalt, und die Bühne, die sich der Behandlung der die Zeit bewegenden geistigen Konflikte verschließt, hat ihren eigentlichsten Beruf verfehlt. Nun sind aber die meisten Hoftheater entweder tatsächlich durch den ausgesprochenen Willen ihrer hohen Hausherren oder aber durch die ängstliche Einbildung ihrer Leiter dazu verurteilt, eine unwürdige Rolle zu spielen. Kleine Prinzeßchen und be-

schränkte Pfaffen sind selbstverständlich nicht die richtigen Zensoren für eine Bühne, die ein Kulturfaktor sein will. Es kommt noch hinzu, daß die verhältnismäßige finanzielle Unabhängigkeit, namentlich in Städten, wo keine ernstliche Konkurrenz vorhanden ist, die Leiter subventionierter Bühnen leicht zu einem bequemen Gehenlassen verführt. Es soll Hoftheater geben, wo die neusten Novitäten fünf bis zehn Jahre alt sind. Das ist zwar besser, als wenn kritiklos sofort jedes Werk, das in Berlin oft aus sehr unkünstlerischen Gründen Erfolg gehabt hat, aufgeführt wird — aber schön ist es deswegen doch nicht.

Man sagt immer, das Genie breche sich Bahn unter allen Umständen, und alle feindseligen Maßnahmen einer verständnislosen Gegenwart könnten ihm nicht dauernd den Weg verlegen. Ich halte den Satz in dieser Bestimmtheit nicht für richtig. Ich bin vielmehr überzeugt, daß gar nicht wenige Genies an Unverständnis und bösem Willen zugrunde gehen. Entschuldbar ist die Mitwelt freilich, denn es wird gar zu viel von ihr verlangt. Allzu zahlreiche Hände strecken sich jedem Manne in maßgebender Stellung entgegen und flehen, bitten, drohen: nimm hier mein Werk — prüfe es vor allen anderen — ich warte am längsten darauf — ich bin der Würdigste — bei mir ist die Not am größten —! Wenn nun wirklich ein

Theaterdirektor seine Ohren vor diesem vielstimmigen Geschrei nicht verschließt, sondern geduldig alle Manuskripte entgegennimmt, so muß er zuerst die Arbeit des Lesens bewältigen, gedruckte Bücher von ängstlichem Umfang, auseinanderfallende lockere Blätter in blasser, womöglich fehlerreicher Maschinenschrift oder gar in rücksichtslos individueller Handschrift. Das ist schon eine Geduldsprobe. Aber selbst ein pedantisch gewissenhafter Dramaturg wird sich diesen Teil seiner Aufgabe nach einiger Übung erheblich erleichtern können. Schon im flüchtigen Durchblättern kann er Thema und Tendenz des Werkes erkennen, und aus verschiedenen Akten entnommenen Stichproben des Dialogs wird er, falls er überhaupt verfeinertes Sprachgefühl und sicheren Geschmack besitzt, erkennen können, ob der Verfasser ein physiognomieloser Dilettant, ein geschickter, aber schablonenmäßiger Nachahmer oder aber ein origineller Kopf sei. Der größte Manuskripthaufen wird immer der der unberufenen Stümper sein, und der ist sehr rasch erledigt. Der eifrige Dramaturg wird sich dann zunächst an die ganz wenigen Originale heranmachen. Die muß er allerdings sorgfältig und mit Zeitaufwand prüfen und sich die Mühe nicht verdrießen lassen, den Verfassern vielleicht recht ausführliche Briefe zu schreiben. Dem einen wird er sagen müssen: „Junger Freund,

Sie sind ein Tollkopf! Die Frage, die Sie da behandeln, läßt sich unmöglich vor der Öffentlichkeit erörtern; aber versäumen Sie nicht, mir Ihre künftigen Stücke zu schicken.“ Dem anderen wird er schreiben: „Ihr Stück ist hochinteressant und enthält eine Menge packender dramatischer Wirkungen; aber Sie kennen die praktischen Bedingungen des Theaters zu wenig. Besuchen Sie mich doch einmal, damit wir eingehend über die Verbesserungsmöglichkeiten reden. Wenn Sie's möglich machen können, so wohnen Sie in meinem Theater längere Zeit täglich den Proben bei, und wenn Sie nicht grundsätzlich einer Umarbeitung abgeneigt und von Ihrer Unfehlbarkeit überzeugt sind, so läßt sich sogar über einen — Vorschuß reden.“ Die mittlere Sorte von Stücken, jene handwerksmäßig passablen, haben die wenigste Eile. Bei wirklichem Mangel an sicheren Novitäten wird der gute Dramaturg allmählich auch diesen Haufen durchstudieren, das beste behalten und das übrige mit knappen höflichen Redensarten zurückschicken. So weit ist die Arbeit an jeder geordneten Bühne von einem gewissenhaften Manne zu leisten. Nun kommen aber die vielen praktischen Schwierigkeiten: so und so viel Stücke sind angenommen und müssen kontraktlich in bestimmter Frist aufgeführt werden. Woher die Zeit nehmen zu einer weiteren Einstudierung? Dann die Be-

setzungsfrage. Kann das Werk trotz unleugbarer Vorzüge nicht an der ungenügenden Darstellung scheitern? Und endlich die Frage der Ausstattung. Sind die Kostüme und Dekorationen vorhanden, oder was muß neu angeschafft werden? Wieviel kostet das, und darf man das Risiko auf sich nehmen? Wird sich das Publikum für diesen Stoff interessieren? Wird es sich nicht durch die der allgemeinen Strömung entgegenarbeitende Tendenz abgestoßen fühlen? — Das sind Dinge, die kein Mensch vorher wissen kann. Beim Theater kommt immer alles anders, wie das bekannte Sprichwort der Leute vom Bau heißt. Ein Axiom ist das freilich auch nicht, obwohl man zahlreiche Beispiele aufführen kann, wo ein von bewährtesten Fachleuten verworfenes Stück einen großen Erfolg hatte, oder andererseits ein für durchaus sicher gehaltenes Werk total durchfiel. Alte Bühnenpraktiker und besonders Schauspieler leben, wie schon bemerkt, in der Überzeugung, daß bereits erprobte Wirkungen sich immer wiederholen müssen. Und aus diesem Vorurteil erklären sich ihre häufigen Irrtümer. Da nun vollends die Wirkung neuer Ideen, Situationen und Stilarten auch vom bewährtesten Praktiker nicht geahnt werden kann, so ist deren Scheu vor riskanten Versuchen durchaus begreiflich. Trotzdem aber darf man wohl sagen, daß mit der ungeheuren Steigerung der

dramatischen Produktion durch die Vermehrung der Theater auch die Nachfrage nach Neuheiten sich in richtigem Verhältnis gesteigert habe. Es werden also verhältnismäßig nicht mehr Talente unentdeckt bleiben, wie das, bei der Unvollkommenheit menschlicher Einrichtungen, zu allen Zeiten der Fall gewesen ist.

Das Hauptproblem des modernen Theaterwesens scheint mir bei den Schaffenden zu liegen. Erstens einmal sind ihrer viel zu viele! Überproduktion ist ja auf allen Gebieten die schlimme Kehrseite der glanzvollen modernen Kultur. Je mehr Krieg, Pestilenz und Hungersnot abgeschafft und durch die Massenproduktion der Maschinen die schaffenden Hände überflüssig gemacht werden, desto mehr verringert sich die Zahl der Konsumenten im Verhältnis zu den Produzenten. Diese bedenkliche wirtschaftliche Tatsache findet auf das Gebiet der Kunst eben auch ihre Anwendung. Je mehr Wissen, Geschmackskultur und ästhetisches Bedürfnis Allgemeingut werden, je weniger wollen sich die Leute damit bescheiden, Publikum, naiv Genießende zu sein. Man kann bereits behaupten, daß, zumal in den großen Städten mit starken geistigen Anregungen, im Theater ebenso wie im Konzertsaal oder in der Kunstausstellung ein erschreckend großer Teil der Besucher aus neidischen Dilettanten, schwer gekränkten Verkannten und

hochmütigen Besserwissern bestehe. Vor einem solchen Publikum hat natürlich auch der Berufenste unter den Schaffenden einen außerordentlich schweren Stand. Und wenn er gar die Psychologie seines Publikums genau kennt und weiß, wessen er sich von solchen Richtern zu versehen habe, so wird das seine ruhige Zuversicht, seine naive Schaffensfreudigkeit natürlich von vornherein lähmen müssen. Daraus erklärt sich das Krampfhafte, das Schwanken zwischen Ängstlichkeit und Gewaltsamkeit in der gesamten künstlerischen Produktion der Gegenwart. Um unter den Allzuvielen bemerkt zu werden, strengt sich ein jeder aufs äußerste an, um aufzufallen. Und durch dieses Bestreben werden die meisten verführt, ihrer Natur Gewalt anzutun, über ihre Grenzen hinauszugehen und die Spekulation an Stelle der Inspiration zu setzen. Daher auch die äußerst unerfreuliche Erscheinung, daß jeder Erfolg einer neuen Eigenart sofort eine Unmenge von Nachahmern auf den Plan ruft, welche durch Übertreibung des neuen Charakteristikums die Konstellation auszunützen suchen. Ich brauche wohl nur daran zu erinnern, was die eifrigen Ausbeuter der Erfolge unserer letzten Originalgenies Wagner, Ibsen, Maeterlinck für ein Unheil im Repertoire der deutschen Theater angerichtet haben; zumal durch die übermächtige Persönlichkeit Wagners

ist die musikdramatische Produktion unrettbar in eine Sackgasse getrieben worden. Die in den siebziger Jahren geborene junge Generation pflegte schon in ihrem Opus 1 mit Tristanpolyphonie und Parsifalorchester zu arbeiten und suchte mit krampfhafter Anstrengung möglichst rasch und weit über diese einfachen Anfangsgründe hinauszukommen. Nur dem einzigen Richard Strauß ist dies, wenigstens in bezug auf Anschaulichkeit der Tonmalerei und neue verblüffende Instrumentationseffekte, gelungen — alle übrigen haben ihre Eigenart und Ursprünglichkeit darüber verloren. Sie sagen uns nichts Neues, sondern bringen das Alte in ungenießbarer Form wieder. Es ist ein unverträgliches Mißverhältnis zwischen Inhalt und Form dadurch entstanden, und nur wenige ganz gesunde Naturen unter diesen Wagnerepigonen, wie beispielsweise Humperdinck, Thuille und wenige andere, sind dem Verderben dadurch entgangen, daß sie ihre poetischen Vorwürfe den Grenzen ihrer musikalischen Eigenart klug anzupassen wußten. Wenn trotzdem für unsere moderne dramatische Produktion die Wertschätzung bei der Allgemeinheit und die Zahl der Aufführungen ungefähr im richtigen Verhältnis zur wirklichen Tüchtigkeit und Eigenart steht, so haben wir das viel mehr dem gesunden Sinn des Publikums als dem Bemühen der Kritik zu verdanken.

Wir rühren damit an die allerschwierigste Frage. Man kann sich sehr wohl eine Kritik vorstellen, die sachlich, geistig überlegen, streng, unerbittlich und dennoch wohlwollend ist; aber die ist nur in seltenen Ausnahmefällen zu finden. Statt dessen besitzen wir einerseits eine leichtsinnig frivole Kritik, die nur darauf ausgeht, den Witz des Schreibers in helle Beleuchtung zu rücken, und andererseits eine hochmütig schulmeisterhafte Kritik, die sich allzu leicht in Einseitigkeit verbohrt. Die letztere Gattung ist für die Entwicklung des Theaters im allgemeinen wie für die Förderung der Schaffenden im besonderen wohl noch hemmender, ja verderblicher als die erstere; denn in ihr konzentriert sich die Pflege jener deutschen Erblaster: Überschätzung der Vergangenheit auf Kosten der Gegenwart, des Auslandes auf Kosten der Heimat und der professoralen Würdeprotzerei auf Kosten urwüchsiger Volkstümlichkeit. Diese Art von Kritik hat es vornehmlich auf dem Gewissen, daß die neuen Talente sich so selten getrauen, frisch von der Leber weg zu singen und zu sagen, was ihnen das Herz bewegt. Die bleiche Furcht, von der strengen Kritik seicht, banal, oberflächlich, von Vorbildern abhängig, unliterarisch, theatralisch und wer weiß was noch alles Schreckliches befunden zu werden, treibt alle unsere Künstler, aber ganz

vornehmlich die dramatischen Dichter und Komponisten in Unnatur, Übertreibung, krankhafte Originalitätssucht und Überschätzung ihrer Kräfte hinein. Manch einer, der in einer bescheidneren Gattung vielleicht Vortreffliches leisten könnte, gelangt auf diese Weise dazu, in einer höheren Gattung Unzulängliches zu schaffen. Und die ganze Ängstlichkeit, das Schwanken zwischen verschiedenen Moderichtungen, der Mangel an Selbstvertrauen, wie der Größenwahn — alle diese oft geradezu grotesk in die Erscheinung tretenden Leiden der modernen dramatischen Produktion finden ihre Erklärung durch jene Angst vor der so akademisch autoritativ sich gebärdenden Kritik. Sie hat es um so leichter, die schwächeren Geister unter ihren Bann zu zwingen, als der deutsche Volkscharakter so wie so zur Verehrung alles Feierlichen, Würdevollen, Schwerverständlichen und Fremdartigen hinneigt und sich des schönen Rausches der Jugend, des Übermutes der Kraft und alles bloß zierlichen leichten Spieles eher zu schämen als zu rühmen pflegt.

Damit haben wir wohl die Erklärung für die oft beklagte Tatsache, daß in Deutschland weder das Lustspiel noch die komische Oper auf einen grünen Zweig kommen will. Die Kritik selbst ist vollständig ratlos, wenn man von ihr eine Definition dieser Begriffe verlangt. Wenn bei der

Erstaufführung eines neuen Lustspiels fröhliches Gelächter das Haus durchklingt und drastisch komische Situationen, zumal an den Aktschlüssen den hellen Jubel eines naiven Publikums erregen, so kann man mit absoluter Sicherheit voraussagen, daß die Kritik dem Autor mit mehr oder minder ironischem Wohlwollen zu verstehen geben wird, daß er keine Ahnung vom Wesen der feineren Komödie besitze und nur eine grobe Vorstadtposse zustande gebracht habe. Beweis: der Jubel des genügsamen Publikums. Geht aber so ein unglücklicher Komödienschreiber aus Angst vor solcher Verurteilung allen starken komischen Effekten, jeder karikierenden Übertreibung und jedem Witz im Dialog aus dem Wege, so wird ein gesundes Publikum sein Werk gähnend ablehnen und die Kritik wird ihn wiederum väterlich wohlwollend dahin belehren, daß zu einem Lustspiel Lustigkeit gehöre. Und weil nun einmal leider bei uns Deutschen die freie Lustigkeit im Verhältnis zur steigenden Bildung abzunehmen und der volkstümliche Begriff von Lustigkeit so leicht mit derben oder gar rohen Späßen zusammenfällt, andererseits es der Kritik auf keinen Fall recht gemacht werden kann, so gibt sich eben der Dichter, der auf seine Würde als literarisch gebildeter Mensch Wert legt, mit der komischen Gattung überhaupt nicht ab, sondern überläßt die Versorgung der Bühne mit

den nun einmal unentbehrlichen Lustspielen den weniger ehrgeizigen Theaterindustriellen. Es ist wirklich ein Jammer! Unsere größten Geister haben zwar die Komik keineswegs verachtet, selbst aber gar kein Talent dafür besessen. Was Goethe unter dem Namen Lustspiele in seine Werke aufgenommen hat, ist einfach blamabler Schund. Schiller, als reiner Pathetiker, mußte natürlich im Lustspiel auch gänzlich versagen, und einzig Lessing hat in seiner Minna eine Komödie zustande gebracht, die für seine Zeit und für das geschilderte Milieu wohl charakteristisch und auch im allgemeinen nicht ohne Anmut und Humor, aber doch des Ruhmes als deutsches Muster- und Meisterlustspiel durchaus unwürdig ist. Die wirklichen Humoristen unter unseren Dichtern ersten Ranges, wie beispielsweise Fritz Reuter, Gottfried Keller, Theodor Fontane, Wilhelm Raabe haben zufälligerweise gar kein dramatisches Talent besessen. — Oder ist das kein Zufall? Kann aus einem Volke, bei dem sich der Eintritt der Pubertät durch das Verfassen von Trauerspielen und herzzerreißenden lyrischen Gedichten anzukündigen pflegt, kein genialer Komödiendichter geboren werden? — Wir haben einen solchen — und er hat uns die deutsche Muster- und Meisterkomödie hinterlassen; ich meine Anzengruber und seine „Kreuzelschreiber“ (und gleich hinter dieses geniale Werk ordne ich des-

selben Mannes „G'wissenswurm" ein); aber in den deutschen Schullesebüchern wird davon wohl noch lange nichts zu lesen stehen, wohingegen das Schwergewicht professoraler Autorität sich vermutlich noch etliche Generationen lang für die unvermeidliche Minna ins Zeug legen und dadurch dem deutschen Bildungsphilister die Überzeugung erhalten wird, daß ein literarisch wertvolles Lustspiel ohne eine gehörige Portion Langeweile nicht auskommen könne. — In einer ebenso verzwickten Lage befindet sich der deutsche Komponist, der zwischen der Operette und der großen Oper einen seinem Talente zugänglichen Mittelweg sucht. Fallen ihm leicht faßliche Melodien und flotte Rhythmen ein, so wird man ihn in die Operette verweisen; und wenn er aus lauter Angst vor der Trivialität schwerfällig und gesucht wird, so wird man ihm sagen, zur komischen Oper gehöre vor allen Dingen leichte melodische Erfindung und flotter Rhythmus. Es fällt mir nicht ein, die Kritik zum alleinigen Sündenbock machen zu wollen; sie leidet ebensogut wie die Schaffenden an den oben gekennzeichneten deutschen Erbübeln. Und auch dem ganzen großen Publikum hängt, wenigstens soweit es durch höhere Schulen gelaufen ist, der alte deutsche Zopf fest angewachsen im Rücken; aber hier ist eine lohnende Aufgabe für alle, die an der ästhetischen Erziehung des Volkes beteiligt

sind, für alles, was Literatur lehrt, für die Presse, für die Theaterleiter: hier gilt's ein Umwerten alter Werte — hier heißt es dem Volke einen neuen Maßstab für seinen Geschmack in die Hand geben, indem man es lehrt, in allen Kunstdingen das Wie über das Was zu stellen, nicht große und kleine Gattungen, würdige und unwürdige Gegenstände der Behandlung, sondern bedeutendes und geringes Können, eine würdige und eine unwürdige künstlerische Behandlung desselben Gegenstandes gegeneinander abzuwägen. Wenn in der allgemeinen Schätzung seiner Volksgenossen der Meister des Komischen dem des Tragischen gleichwertig befunden und dem Erschütterer der gleiche feurige Dank wie dem Erheiterer gespendet wird, dann werden wir sicher auch in Deutschland, trotz unserer selteneren und minderen Begabung für das Heitere, Anmutige, auch auf diesem Gebiete Meisterwerke ernster und erster Meister zu erwarten haben.

Ich bin am Schlusse meiner Betrachtung angekommen. Daß man durch Reden und Artikelschreiben all die Übelstände nicht ausrotten und gründliche Reformationen nicht ohne weiteres bewerkstelligen kann, weiß ich natürlich sehr wohl. Ich meine nur, daß jeder, der Erfahrung und offenen Blick genug besitzt, um über gewisse Verhältnisse ein verständiges Urteil abzugeben, dies

nicht unterlassen solle, wenn er auch zunächst nichts anderes damit erreicht, als eine Anzahl gutwilliger Menschen zum Nachdenken anzuregen. Ist ein ganzes Volk von der Notwendigkeit der Reformen durchdrungen, dann sind sie auch durchzuführen. Und ich habe ja in meinen Ausführungen zu zeigen versucht, daß wir im Grunde mit unserem Theaterwesen recht zufrieden sein können, daß es viel weniger der Reformen als der Erkenntnis einiger übler nationaler Erbfehler bedürfe, um uns von jenen Hemmungen einer gedeihlichen Entwicklung loszumachen und drohende Gefahren abzuwenden. Das gilt vor allen Dingen von der Gefahr des Amerikanismus. Die können wir allerdings nicht ernst genug nehmen; denn wenn die allgemeine Tendenz zur Gleichmacherei, zur Vergötterung des Nützlichkeitsprinzips, wie sie durch die Leichtigkeit des modernen Verkehrs begünstigt wird, bei uns auch auf dem Gebiete der Künste und Wissenschaften siegt, dann hat unser altes Europa überhaupt seine Rolle ausgespielt. Was bei uns Deutschen insbesondere bisher für eine unglückliche Schwäche gehalten wurde, nämlich unsere Eigenbrödelei, unser querköpfiger Individualismus, unsere vielen Vaterländer auf einem so kleinen Stückchen Erde, unsere vielen Zentren und Residenzen des Geistes und der besonderen Vornehmheit — das ist heute unser letzter und

bedeutendster Vorzug gegenüber jener neuen Welt, welcher das Wesen der vereinigten Staaten den Stempel aufgedrückt hat. Bewahren wir uns mit energischer Eifersucht unsere Besonderheit, so werden wir auch für eine fernere Zukunft noch bleiben können, was wir bisher der Welt gewesen sind: die geistigen Anreger, die Neuschöpfer, die Problem- und Fragesteller, der tiefe Brunnen idealer Erquickung! Das Theater spiegelt uns in seinem Spiel das Bild der Welt im kleinen wider, wenn es seine Aufgabe richtig erfaßt. Und darum darf auch der ernste Mensch, ohne seiner Würde etwas zu vergeben, das Theater ernst nehmen; darum ist auch jeder, der sich nach seinen Kräften mitbemüht, unserem deutschen Theater seine schöne Eigenart zu erhalten und verderbliche Einflüsse der Fremde abzuwehren, ein wahrer Freund des Vaterlandes. Deutschland gegen Amerika — das muß auch in Theaterdingen für jeden Weitblickenden die Losung für die Zukunft sein!







Vom
alten und vom neuen Weimar

Ein Rückblick und ein Ausblick

(1908)





Das kleine Weimar mit seinen 32000 Einwohnern verfügt jetzt dank der Freigebigkeit seines Landesherrn und der glücklichen Leistung des ausgezeichneten Münchener Baumeisters Littmann über eines der schönsten und überdies praktisch vollkommensten Theater Deutschlands.

Seltsam feierlich und zugleich doch tief wehmütig wurde mir ums Herz, als zum ersten Male in diesem schönen Hause wie von unsichtbaren Ufern her die gewaltigen Tonfluten der Orgel, mit strahlenden Hörner- und Posaunenchören vermischt, daherbrausten. Es waren die Tonfluten einer neuen lärmenden Zeit, die das gute alte Weimar mit seinen hochherrlichen und süß-traulichen Erinnerungen unter sich begrub. Schlummert es nun da im Märchentraum, ein anderes Vineta? Oder wird es auch für die Zukunft eine glückliche Insel bedeuten, an deren festen Ufern die gierigen Wellen mit viel Spektakel sich die Köpfe einrennen und zu eitel Schaum zerschellen?

Als ich vor nunmehr dreißig Jahren nach Beendigung meiner Studien in Ilm-Athen mich niederließ, erschien mir das als etwas ganz Selbstverständliches für einen jungen Menschen, der sich zum Poeten berufen glaubt. Freilich durfte ich mich mehr als andere junge Musensöhne in Weimar heimatberechtigt fühlen, da die teuersten Erinnerungen meiner Familie mit der klassischen Glanzzeit aufs innigste verwoben sind. Waren doch mein Großvater und mein Großoheim Mitschüler Schillers auf der Karlsschule und ihm sein Leben lang innig befreundet gewesen. War doch der Großoheim Wilhelm später in Weimar Schillers Schwager und Goethes Kollege im geheimen Rat geworden, mein Großvater schon als junger Offizier Schillern bei seinen Studien über den dreißigjährigen Krieg und den Vorarbeiten zum Wallenstein behilflich gewesen, nach des Dichters Tode aber, als General, Vormund seiner Kinder geworden. Außerdem lag unser Familienbesitz im Großherzogtum, den mein Großvater von der Familie v. Kalb erworben hatte, angrenzend an das Besitztum der Frau v. Heygendorf, wo Karl August und Goethe so oft weilten. Aus meiner frühesten Kindheit erinnerte ich mich noch der Erzählung einer munteren Greisin aus unserem Dorfe, die dabei gewesen zu sein behauptete, wie der junge Herzog, von dem nichtsnutzigen jungen

Herrn v. Goethe verführt, in unserem Parke mit Pistolen nach der Bibel geschossen hätten!

Was Wunder, wenn es mich da mit liebreich gewaltiger Lockung nach dem alten glorreichen Musensitze zog. Nicht nur so, wie man als junger Mensch einmal einer verehrungswürdigen Ehrentante der Familie einen Anstandsbesuch abstattet, sondern wirklich aus der festen Überzeugung heraus, daß jenes friedsame thüringische Städtchen auch heute noch als die treue Pflegemutter alles deutschen Idealismus, aller deutschen Poeterei und hochstrebenden Künstlerwelt überhaupt anzusehen sei. Und ich fand damals der Enkel noch mehrere vor. Der Legationsrat a. D. Wolfgang v. Goethe, den ich als junger Student noch kennen gelernt hatte, war zwar jüngst gestorben, aber Walter v. Goethe hauste noch in dem stattlichen Hause am Frauenplan, ein einsamer schrulliger Junggeselle, der aber doch noch zuweilen bei Hofe erschien und dort einmal im kleinsten Kreise sogar eigne musikalische Kompositionen zum besten gab. Und der Enkel Schillers, Ludwig Freiherr v. Gleichen-Rußwurm, in der Gesichtsbildung und Körperlänge seinem Großvater sprechend ähnlich, malte dort seine merkwürdig grünen Landschaften, von den meisten Kunstgenossen als ein malender Baron über die Achsel angesehen, von einigen wenigen aber damals bereits als ein meisterhafter Könner von

großer Kraft und persönlicher Anschauung erkannt. An der Kunstschule hatten Böcklin, Genelli, Preller, Gussow, Thedy gewirkt, und nunmehr lebten und schufen dort vorbildlich Theodor Hagen, Brendel, Linnig Vater und Sohn, Struys, Graf Kalckreuth der Jüngere, Fritz v. Schennis und eine Menge andere, später gleichfalls zu hoher Anerkennung gelangte Maler. Regelmäßig mit der warmen Frühlingssonne kehrte Liszt in seine Sommerresidenz an der Hofgärtnerei ein und machte Weimar auf einige Monate zum Mittelpunkt der fortschrittlichen Musikbewegung des ganzen zivilisierten Europas. Dieser wunderbare, gütige, temperament- und weisheitsvolle Greis, der seit dem Jahre 1822 eine Weltberühmtheit gewesen, überall und nirgends daheim, vergöttert wie kaum je ein Künstler vor ihm, hatte sich das kleine Weimar auserwählt, um ihm durch wahre Großtaten selbstlosester Hingabe an das Werk von ihm zuerst erkannter genialer Begabungen den verblichenen Glanz des alten Ruhmes neu zu vergolden. Er war es, der des verbannten Wagners „Lohengrin“ nach Überwindung zahlloser Schwierigkeiten zum ersten Male in Deutschland in dem kleinen dürftigen weimarischen Hoftheaterchen aufführte. Er war es, der, allem Gespött und noch größeren Widerwärtigkeiten zum Trotz, die erste und noch immer beste deutsche komische Oper neuen Stils, Peter Cornelius'

„Barbier von Bagdad“, hier auf die Bühne stellte, nachdem er vorher bereits dem großen französischen Bahnbrecher einer neuen Instrumentationskunst, Hektor Berlioz, den gleichen Dienst erwiesen. Zu meiner Zeit waren es die damals noch gänzlich unbekannten jungen Russen und Tschechen, denen er seine starke Hand mit aufmunterndem Lächeln entgegenstreckte. Kammermusik und Lieder von Smetana und Dvořak erklangen, von Weimarschen Künstlern aus dem Manuskript vorgetragen, zum ersen Male im Salon der Frau v. Meyendorff, einer geistig hochbedeutenden Russin, geborenen Prinzessin Gortschakow, die neben ihrer Kunstbegeisterung noch so viel ächte Freundschaft und praktischen Verstand übrig hatte, um dem großartig sorglosen und grenzenlos gutmütigen Meister Liszt das Seinige einigermaßen zusammenzuhalten und ihn vor allzu gröblicher Ausbeutung zu schützen. Auch Hans v. Bülow sprach ziemlich regelmäßig, wenigstens einmal im Jahre, bei seinem Exschwiegervater vor und erwies ihm bei der Gelegenheit dann jedesmal einen Liebesdienst, zu dem einzig nur er taugte, indem er die vielen zudringlichen Talentlosigkeiten, die der langmütige Altmeister nicht loszuwerden wußte, durch seine göttliche Grobheit davonscheuchte. Freilich kamen die meisten dieser lästigen Überflüssigen, die Bülow zur Vordertreppe herunter-

befördert hatte, sobald er den Rücken gekehrt, durch ein Hinterpförtchen wieder herauf. In einer ärgerlichen Aufwallung soll er einmal in späteren Jahren den Abbé einen alten Komödianten gescholten haben — aber man braucht dergleichen nicht tragisch zu nehmen: es gehört allerdings eine beträchtliche Portion Komödiantentalent dazu, um mit so wahrhaft königlicher Würde, wie Liszt das verstand, die Gottheit der Musik für ganz Europa zu repräsentieren. Wagner, der impetuose kleine Sachse, verstand diese schwere Kunst jedenfalls nicht und wäre an den vielen schwierigen diplomatischen Aufgaben, vor die ihn das Werk von Bayreuth stellte, oft genug kläglich gescheitert, wenn er nicht Frau Cosima zur Seite gehabt hätte, die als ächte Tochter Liszts jenes königliche Komödiantentalent geerbt hat. Daß Hans v. Bülow mit Wonne boshaft sein konnte, weiß die Welt. Ich erfuhr es gleich am selben Tage, an dem ich ihm in Weimar zuerst vorgestellt wurde. Er hatte mit Liszt zusammen vierhändig gespielt. Ich hatte die Noten umwenden dürfen. Und als dann die musikalischen Vorführungen zu Ende waren, hatte ich, meinem ausgeprägten Ordnungssinn folgend, den Klavierdeckel geschlossen. Bülow bemerkte das, kam auf mich zu, drückte mir mit ironischem Lächeln die Hand und sagte: „Ich sehe, Sie sind gut musikalisch. Hoffentlich sind Sie aber nicht

so . . . . . . wie Ihr Bruder in Bayreuth." Denselben Bülow habe ich aber auch schon ächte Tränen vergießen sehen, als er nach einer besonders gelungenen Aufführung des „Tristan"-Vorspiels in einem Berliner Philharmonischen Konzert, in dem er unter andern auch eine Brahms-Symphonie dirigiert hatte, ins Künstlerzimmer trat und dem ihm zunächst stehenden Freunde fast schluchzend zuflüsterte: „Ach ja — das waren doch andere Zeiten!"

Es sei mir gestattet, hier eine Schilderung des Liszt'schen Kreises einzufügen, die ich im Jahre 1884, noch unter dem frischen Eindruck des jüngst Erlebten für die „Tägliche Rundschau" verfaßte.

Das heilige Originalpflaster, welches einst Goethes und Schillers Füße traten, hat im Laufe der Jahrzehnte wohl einem profanen neuen Platz machen müssen, aus welchem kein Pegasus mehr Hippokrenen hervorstampft, aber dennoch weht es noch manchmal wie vom hohen Olymp herab über das freundliche Ilm-Athenchen dahin und andere Musen schlagen ihr Lustgezelt dort auf — wenn Altmeister Franz Liszt in den ersten warmen Frühlingstagen sein Quartier in der Hofgärtnerei wieder bezieht. Dann gewinnt mit einem Mal das Leben und Treiben der Residenz einen ganz anderen Charakter. Im Winter dreht sich alles um den Hof, das Theater und die Kunstschule, von welchen drei Instituten das letztgenannte den meisten Lärm

zu machen sich bestrebt. Wöchentlich zweimal rollen die Hof- und Miets-Equipagen, mit den famosen kanariengelben Droschken vermischt, in den Schloßhof; der „alte und der junge Hof“ lassen abwechselnd tanzen. Das Theater ist stets gut besucht und leistet meist recht Anerkennenswertes, besonders was die Fülle der gebotenen Novitäten betrifft. Die Kunstschule zankt sich und regt sich fortwährend auf; der Künstlerverein gibt seine Feste, welche mit geringen Mitteln oft Reizendes bieten, doch auch ihm nagen die Mäuse und Ratten des Parteihaders und des Neides an den Wurzeln, so daß es ihm sauer genug gemacht wird, sich grün zu erhalten und Blüten zu treiben.

Wenn aber der herrliche Park sich in seine duftige Frühlingstoilette geworfen hat, erscheint eines schönen Tages in der Zeitung „Deutschland“ ein rührendes Gedicht, in welchem namens des Lenzes, der Blümelein und Nachtigallen der Meister willkommen geheißen wird. A. W. G. ist der Hymnus unterzeichnet, und der Ilm-Athener weiß darauf ein Anagramm von thüringisch-gemütlicher Grobheit zu machen, welches den hyperbolischen Stil des A. W. G. volkstümlich derb und deutlich kennzeichnet — altes Weimarsches Gärluder!

Und mit dem Meister nahen sich auch alljährlich die schwankenden fragwürdigen Gestalten seiner Schüler und Schülerinnen. Ach, was seh'

ich! Da ist ja wieder die junge Dame mit den sehr kurzen Kleidern, sehr bunten Strümpfen und aufgelösten Haaren; da ist die fesche Ungarin mit den großen kohlschwarzen Augen und dem vielen Reispulver im Gesicht; jene Schöne hat ja immer noch den riesigen purpurnen Rembrandt auf dem Kopf, und da sind die jugendlichen Jünglinge, welche voriges Jahr mit den russischen Hemden und türkischen Fezen herumspazierten; ob sie wohl heuer chinesische Mandarinenhüte mit Glöckchen aufsetzen werden? Sie gerieren sich sehr ungeniert auf der Straße, diese Genies — denn das sind sie natürlich samt und sonders — sitzen im Hotel Chemnitius alle an einem Tisch, sprechen und singen sehr laut, kurz, sie suchen auf jede mögliche und unmögliche Art aufzufallen, und erreichen meist glänzend ihren Zweck. Ob sie noch ein weiteres Lebensziel verfolgen, weiß ich nicht, denn man hört später selten etwas von ihnen. Als „Liszt-Schüler" treten sie in mittleren Provinzialstädten auf, werden von den Lokalberichterstattern à la A. W. G. vielleicht als „hürnene Siegfriede, welche klavieristische Lindwürmer bezwingen", gepriesen und versinken nach ein oder zwei Konzerttournees gewöhnlich in das Dunkel des Klavierpädagogentums, wenn's gut geht! Solange sie noch ihren König und Hohenpriester so bunt und lärmend umschwärmen, mit ihm von einem Ort

zum andern ziehen, so lange sie noch Genies sind mit einem Wort, leben und lieben sie in dulci jubilo, und wenn sie sich genötigt sehen, irgendwo eine Kleinigkeit schuldig zu bleiben, da wendet die allzeit offene Hand des grundgütigen Meisters das Unheil von ihren Häuptern ab. Die wirklich hervorragenden Schüler sieht man selten in der Kumpanei jener Korybanten und Mänaden. Die Eugen d'Albert, Vera Timanoff, Martha Remmert, Karl Pohlig und ihresgleichen sitzen zu Hause vor dem Instrument und meißeln im Schweiße ihres Angesichts an ihrer möglichsten Vollendung, und zu ihnen gesellen sich auch die bescheidenen armen Schlucker, welche sich damit begnügen, im Dunstkreise des Meisters zu leben und ohne Rast und Ruh von früh bis abends spät an der Zerrüttung ihrer (und ihrer Nachbarn) Nerven zu arbeiten, um möglichst bald vor Sein Angesicht treten zu dürfen und Ihm Seine Don Juan-Fantasie oder sonst einen „Lindwurm" vorbändigen zu können. Das Spielen bei offenen Fenstern oder nach zehn Uhr abends ist in Weimar bei Strafe verboten, aber dennoch dringen die dumpfen Kanonendonner der Oktavenpassagen und das Kleingewehrfeuer-Geknatter der Terzenläufe und Akkordentriller noch durch die klirrenden Fensterscheiben hindurch und bestreichen auf allen Straßen und Gassen die Ohren des harmlosen Spaziergängers mit ihrem Kreuzfeuer.

Da kommt der Meister die sonnige Marienstraße herunter, im langen schwarzen Rock, einen geistlichen Hirtenhut auf dem prächtigen Greisenkopf mit dem langen, schlichten weißen Haar und elegante Halbschuhe an den Füßen. Der Herr mit grauem Backenbart und ausrasiertem Kinn zu seiner Rechten ist Hofkapellmeister Eduard Lassen, dessen reizende Lieder überall gesungen werden, dessen köstliche Faustmusik aber noch viel zu wenig bekannt ist. Und zur Linken des Abbés geht Napoleon der Große in leibhaftiger Gestalt, nur im bürgerlichen Gewand unserer Tage: das ist Konzertmeister Kömpel, der Lieblingsschüler Spohrs, einer der vorzüglichsten deutschen Geiger, aber dem reisenden Virtuosentum so abhold, daß sein Name nie so berühmt geworden, als er es verdiente.

Die drei Herren gehen zum musikalischen Nachmittag zu Frau von Meyendorff. Folgen wir ihnen dahin. — Die Baronin — eine wahrhaft vornehme Dame mit einer außergewöhnlich gründlichen Bildung — ist eine der treuesten Freundinnen und Verehrerinnen Liszts und nimmt ihm, so lange er in Weimar ist, alle irdischen Sorgen und Geschäfte ab. Sie versammelt die Elite der Aristokratie und der Künstlerschaft in ihrem Hause; auch der Hof ist häufig anwesend. — Man spielt ein neues Streichquartett. Liszt klopft applaudierend seine gewaltigen Hände zusammen: „Hm — Ha —

Pcha — — Bravo!“ Er springt auf und klopft den Künstlern freundlich auf die Schulter. Eis wird herumgereicht. Der Meister ist in goldiger Laune, er rückt mit seinem Stuhl in einen Kreis von Damen, immer plaudernd, lachend, scherzend, streichelnd und klopfend; denn volle Arme und weiße Nacken liebt er sehr, und die Prinzessin X. und die Gräfin Y. wird so gut gestreichelt und geklopft wie das schüchterne junge Mädchen, das ihm zum ersten Mal etwas vorspielt. Wer wollte auch diesem herzensguten, liebenswürdigen Greise eine kleine Freiheit übelnehmen; kommt doch das alles so natürlich heraus und gehört so unzertrennlich zu seinem ganzen Wesen wie dies, trotz der berühmten Warzen, so ideale, durchgeistigte, grundgütige und darum auch schöne Gesicht.

Jetzt trägt ein junger Komponist sein neuestes Klavier-Konzert vor und Liszt setzt sich an das zweite Instrument, um die Begleitung der Orchesterpartitur auszuführen. Wie fein und diskret er das tut, sich ganz dem libitum des Solisten unterordnend! Gefällt ihm eine Stelle besonders, so schmunzelt er behaglich und wirft einen freundlichen Blick in die Runde; dann ziehen sich wieder seine buschigen Augenbrauen zusammen, besonders bei kräftigen breiten Fortestellen, und sein Kopf markiert den energischen Rhythmus. So geht das Stück zu Ende und der Meister beklopft den glück-

lichen jungen Künstler und sagt ihm allerlei Anerkennendes. Zu verstehen ist er übrigens sehr schwer, da er gewöhnlich Deutsch und Französisch durcheinandermischt und nach jedem dritten Wort einen unartikulierten Laut einfließen läßt, der etwa wie „Pcha!“ (mit gutturalem ch) klingt. Das Ende der Rede ist aber gewöhnlich: „Hm! — charmant — pcha! bravo!“

Jetzt setzt sich Liszt selbst an den Flügel, um seine neueste Komposition nach dem Manuskript zu spielen. Wie gebannt lauscht der Kreis der Anwesenden dem mehr als siebzigjährigen Zauberer, dessen wuchtige Griffe in dem einen Augenblick ein ganzes Korps von Trompeten, Zinken und Pauken aus dem Flügel herausschmettern und dröhnen lassen, während im nächsten Augenblicke von seinen leicht auf und niederhuschenden Fingerspitzen flimmernde Tonkaskaden sprühen. Es gibt keine Musik, die so schwer verständlich wäre, daß Liszts Spiel und vor allem der Ausdruck seines Gesichtes beim Spiel sie nicht vollständig klarzumachen verstünde. Bei wilden, ernsten, dämonischen Stellen runzelt er die Stirn ein wenig, der breite Mund zieht sich mit den Winkeln etwas nach unten, das Auge blickt ernst und gerade vor sich hin — er sieht ganz Beethovensch aus! — Dann kommt vielleicht ein sehnsuchtsvolles Cantabile — das Antlitz erhellt sich, die Fältchen um die milden

Augen zucken leise, und seine Blicke suchen die einer schönen Frau. Jetzt wird die Modulation etwas verwickelt — er neigt den Kopf, wie um feiner zu hören, ein wenig seitwärts und nickt befriedigt, wenn das siegreiche Thema wieder aus dem harmonischen Defilee herauskommt. Bei besonders trotzigen, seltsamen Akkordenfolgen wirft er auch wohl einmal ein halblautes Pcha! dazwischen und läßt die Hände aus ansehnlicher Höhe auf die Tasten fallen. Nun wird der Charakter des Stückes humoristisch — wie lächelt und lacht da jeder Muskel in seinem Gesicht! Wie schleudert er übermütig die Triller und Läufe heraus, und bei einer recht unerwarteten, bizarren Wendung zieht er die Augenbrauen hoch, öffnet den Mund und lacht wohl gar laut, oder er wirft den Kopf zurück und macht über die Achsel eine scherzhafte Bemerkung.

Ich habe Liszt nie öffentlich spielen sehen und weiß nicht, wie er sich dabei geberdet, aber ich weiß, daß ich entschieden das Beste vermissen würde, wenn ich ihn einmal nur spielen hörte. Dies beredte, wunderbare Minenspiel ist der zuverlässigste Leitfaden durch alle moderne Musik, den man sich denken kann. Übrigens würde man sehr irren, wenn man sich die Wirkung dieser mimischen Beredsamkeit als affektiert oder komisch vorstellen wollte. Nein, sie ist der eigenste Ausdruck einer ganz originalen künstlerischen Individualität,

ohne Spur von Affektation. Mir wenigstens hat sie einen unauslöschlichen Eindruck gemacht und mir das Verständnis erschlossen für all die Extravaganzen des Kultus, welcher mit diesem wahrhaften Genius getrieben worden ist. Die Abende und Nachmittage der Frau von Meyendorff gehören zu meinen schönsten künstlerischen Erinnerungen, denn hier durfte ich den ganzen Liszt genießen. Bei den musikalischen Abenden, die ich in seinem Hause erlebte, spielte er nicht selbst, wenigstens nicht solo, und die große Anzahl der Geladenen gestattete nicht jene Zusammenfassung des Interesses auf die Person des Meisters. — Darf ich bitten, mir zu einer Soiree bei Liszt zu folgen?

Seine Wohnung in der Hofgärtnerei besteht nur aus einem Vorzimmer, einem Salon und einem Schlafzimmer. Alle Türen sind geöffnet und die zahlreichen Gäste stehen in kleinen Gruppen bis auf den Korridor hinaus in lebhaftem Geplauder. Der Kammerdiener des Abbés, früher ein edler Grieche Namens Spiridion, jetzt ein Italiener von geheimnisvoller, hoher Abkunft, regiert vom Vorzimmer aus die aufwartenden Hoflakaien und sorgt für Speise und Trank. Es gibt erst Tee mit Kuchen, welcher präsentiert wird; später, in der großen Pause, bedient man sich selbst von den hohen Bergen feiner Sandwiches und von den Wein- und Biervorräten. Ein Essen im Sitzen geht

natürlich in diesen engen Räumen nicht an. Im Vorzimmer drängt sich besonders der „Ameis-Wimmelhaufen“ der dunkleren Genies; er redet in verschiedenen Zungen, gestikuliert, ißt und trinkt viel und stürzt auf den Meister zu, um ihm frenetisch die Hände zu küssen, sobald er sich im Vorzimmer blicken läßt, um einen oder eine von ihnen zum Spielen aufzufordern. Zwei Hofequipagen rollen durch das geöffnete Gartentor. Liszt und Frau von Meyendorff gehen den Herrschaften bis an die Haustür entgegen. Man macht, so gut es bei dieser Enge und Fülle von Menschen geht, eine Gasse.

Der Großherzog, eine hohe, schlanke Gestalt, ganz Kavalier der alten Schule, schreitet, Frau von Meyendorff am Arm, freundlich grüßend durch die sich mehr oder minder anmutig verneigende Schar der Gäste, ihm folgt am Arme Liszts die Prinzessin Elisabeth, eine liebenswürdige, kluge und musikalische junge Dame, ein kleines Gefolge von ganz wenigen Hofchargen schließt sich an.

Im Salon sehen wir Hans von Bülow mit seiner schönen Tochter Daniela, die trotz ihrer neunzehn Jahre schon eine vollkommene Dame der großen Welt ist und mit Witz und Anmut eine Konversation zu leiten weiß — Eigenschaften, die sie von ihrer hochbedeutenden Mutter, Frau Cosima

Wagner, überkommen hat. Der untersetzte Herr mit dem schwarzen Haar und Backenbart, den hochgezogenen Augenbrauen und dem schwarzen Horn-Pincenez ist Baron von Loën, der Intendant des Hoftheaters. Die beiden Damen in roten Garibaldi-Blusen sind die Töchter Adolf Stahrs, welche sehr beliebte Klavierlehrerinnen sind und zu den bekanntesten Erscheinungen Weimars gehören. Der stattliche Mann mit dem rötlichen Vollbart und der Brille ist Professor Müller-Hartung, der verdienstvolle Leiter der sehr tüchtigen Orchesterschule. Dort sehen wir den schwärmerischen A. W. G. in lebhafter Unterhaltung begriffen mit einem alle überragenden, breitschultrigen Herrn: das ist der treffliche alte Gille aus Jena, das Urbild des deutschen opferfähigen Musik-Enthusiasten. Lassen, der Liebenswürdige, Bescheidene, fehlt natürlich auch nicht. Die übrigen sind meist fremde, durchreisende Künstler.

Das Konzert hat begonnen. Durch die offenen Fenster des Salons weht weiche Frühlingsluft herein, und die leisesten Flügelklänge begleiten die klagenden Seufzer einer Nachtigall, die draußen im mondbeglänzten Park ihr Liebchen lockt. Alles lauscht aufmerksam und stumm, nur der „cher maître" selbst gestattet sich hie und da eine halblaute Bemerkung, ein schmunzelndes „Pcha — bravo!" Er setzt sich nachher selbst ans Klavier

und begleitet einen jungen Geiger. Die Produktion ist eine recht mäßige, aber der Meister ist doch sehr freundlich zu ihm, um ihn vor der Gesellschaft nicht zu blamieren. Der junge Mann, der zu den Myrmidonen gehört, wird im Vorzimmer von seinen Kollegen mit Fragen bestürmt: „Qu'est ce qu'il a dit?“ „Wos hot er g'sogt?“ Klaviervorträge aller Art — Zwei- und Vierhänder — wechseln mit Gesang angenehm ab. Meistens sind es die hervorragenden Schüler, welche hier zeigen, was sie können, doch auch fremde Künstler kommen an die Reihe. So trägt ein russisches Sängerpaar nationale Duette vor, mit mächtigen Stimmen und prächtigem Ausdruck. Der Meister wechselt während des Konzertes öfters seinen Platz und gibt stets selbst das Zeichen zum Beifall. Schließlich setzt sich auch Hans von Bülow an den Flügel und begleitet einer Sängerin einige von ihm selbst komponierte Lieder. Dieselben sind etwas langatmig für meinen Geschmack, und ich ziehe mich daher in das gleichfalls geöffnete Schlafzimmer zurück, das fast so einfach und schmucklos ist als das Goethes. Eine spanische Wand verdeckt das Bett; am Fenster steht eine Kommode mit einem kleinen Bücherbrett darauf, welches ausschließlich Breviere, Gebetbücher und dergl. enthält.

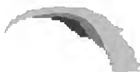
Pause. Man ißt und trinkt, und die Herrschaften unterhalten sich aufs liebenswürdigste mit

den Künstlern. Liszt tritt ins Vorzimmer und wird förmlich angefallen von seinen jungen Damen, denen allen er etwas Freundliches zu sagen hat. — Wie sie ihn aber auch dafür verehren! Die Gerechtigkeit, die er in den Äußerungen seines Wohlwollens gleichmäßig gegen alle walten läßt, und sein ehrwürdiges Alter sollten wohl die jungen Damen vor Torheiten bewahren, aber immer noch reißt die blinde Eifersucht auf die Gunst des Meisters sie hie und da zu merkwürdigen Betätigungen ihrer Leidenschaft hin. Vor wenigen Jahren noch sah sich der Kammerdiener genötigt, eine solche junge Dame handgreiflichst zurückzuweisen, die sich den Zutritt zum Meister erzwingen wollte, während eben eine, wie sie glaubte, bevorzugte Mitschülerin seinen Unterricht genoß, und die aufgeregte Schöne schwur blutige Rache, nicht nur gegen ihre Nebenbuhlerin, sondern auch gegen den Meister selbst. Schon manche trübe Erfahrung verdankt dieser seiner schier unbegrenzten Langmut und Herzensgüte, aber immer wieder verleitet sie ihn dazu, seinen Unterricht, seine tatkräftige Unterstützung Unwürdigen angedeihen zu lassen. Über die künstlerischen Qualitäten der Genies hielt einmal Hans von Bülow, als er den Schwiegervater einst in der Lehrstunde vertreten sollte, fürchterliche Musterung und wies in seiner erhabenen Grobheit mehreren unwürdigen Eindringlingen

energisch die Tür — aber was half's? Sie kamen zum Hinterpförtchen wieder hinein, und der Meister trocknete ihre Tränen!

Soweit meine Schilderungen vom Jahre 1884.

Den gesellschaftlichen Mittelpunkt dieses frisch lebendigen Weimar vom Ende der siebziger und Anfang der achtziger Jahre bildete der großherzogliche Hof. Das ist weder eine Selbstverständlichkeit noch eine höfliche Lüge. Denn das es nicht so sein muß, beweist die Tatsache, die wir heute alle vor Augen haben, daß nämlich vom Hofe protegierte Kunst und die tatsächlich führenden Geister in ganz verschiedenen Quartieren hausen. Es ist höchstens in München anders, wo wenigstens die bildenden Künste und die Musik bei einzelnen Mitgliedern des Herrscherhauses einer wirklich verständnisvollen Teilnahme begegnen und die betreffenden Künstler auch mit ihrer Person den fürstlichen Gönnern ohne ängstliche Rücksichtnahme nahetreten, wogegen selbst der temperamentvollste, kunstverständigste und modernste unter den gegenwärtig regierenden Fürsten Deutschlands, der Großherzog von Hessen, im allgemeinen nur aus kühler Höhe dem Treiben zuschaut und sich nur für ein engbegrenztes Sondergebiet persönlich einsetzt. Großherzog Karl Alexander aber, der als Kind noch auf Goethes Knien gesessen, war wirklich ganz und gar durchdrungen von seiner



Pflicht als Hüter des ererbten kostbaren Schatzes; aber diese heilige Pflicht war für ihn zugleich Lebensinhalt und höchste Lebensfreude geworden. Dieses letzte in Deutschland lebende Urbild eines vollendeten Grandseigneurs des 18. Jahrhunderts mit der etwas steifbeinigen Würde, der niemals auf billige Popularitätshascherei, etwa durch burschikoses Sichgehenlassen oder anmaßende Leutseligkeit ausging, dieser vollkommene Edelmann, dessen angeborene Hoheit kein Menschenkenner mit Dünkelhaftigkeit verwechseln konnte, dieser rücksichtsvolle, fast schüchterne Mann, dem alles Laute, Plumpe, Unmanierliche in der Berührung mit der Öffentlichkeit ein Greuel war und der vermöge seiner zerstreuten, stotternden Sprechweise in den Verdacht gekommen ist, der Urheber so mancher unfreiwilliger Serenissimusscherze zu sein — dieser selbe Mann war im engen Kreise seiner bevorzugten Künstler, Gelehrten und etlicher feingebildeter Kavaliere der liebenswürdigste Wirt, der dankbarste Zuhörer und sogar der beredteste, kenntnisreichste Plauderer. Seine Anrede an mich, so oft er meiner im Cercle der Hofgesellschaft ansichtig ward, begann unvermeidlich mit den Worten: „Es freut mich ungemein, Sie hier in diesen Räumen begrüßen zu dürfen, wo Ihre hochverehrte Frau Großtante" . . . . usw. Und dann pflegte er nach einigem Besinnen die Frage folgen zu lassen:

„Kennen Sie die Gedichte von Heinrich Vierordt?“ Wodurch ich mich schließlich in die Zwangslage versetzt sah, diese Gedichte käuflich zu erwerben. Seit ich aber die stereotype Frage zum ersten Male mit ja beantwortet hatte, waren diese Gedichte ein für allemal erledigt.

Wie anders aber im kleinen, von ihm selbst geladenen Kreise, wenn der Fürst sich nicht unter dem lähmenden Drucke des Zwanges befand, jeden der zahlreichen ihm gleichgültigen Anwesenden mit ein paar freundlichen Worten zu beglücken! Dann befand man sich einem vornehmen weltgewandten alten Herrn gegenüber, der mit Vergnügen, mit innerer Anteilnahme seinen jüngeren Gästen aus dem Schatze seiner Erinnerungen, Erfahrungen und Kenntnisse zu spenden hatte. Dann schleppte er wohl eigenhändig aus seiner kostbaren Sammlung von Handzeichnungen alter Meister Mappen herbei und wies uns die einzelnen Blätter mit den Erläuterungen eines geschmackvollen Kenners vor, oder er erzählte von seinen Reisen, von seinen Begegnungen mit bedeutenden Persönlichkeiten der Vergangenheit und Gegenwart. Oder er verstand es — das ist auch ein wertvolles Talent für einen Fürsten — das Gespräch in einer Weise anzuregen und zu lenken, daß der Geladene Gelegenheit bekam, seine eigenen Kenntnisse und Ansichten über das Lieblingsgebiet seines Nachdenkens auszukramen.

Wenn Liszt in solchem engsten Kreise bei Hofe erschien, war es besonders interessant. Der Großherzog trat dann ganz bescheiden vor seinem berühmten Gaste zurück und überließ es ihm, das Gespräch nach seinem Geschmack zu leiten, wohin es ihm beliebte. Von Gespräch war dann freilich wenig mehr zu spüren: Liszt erzählte und die andern hörten zu. Und da Liszt ebenso wie der Großherzog seine stärksten Jugendeindrücke dem Paris der vierziger und fünfziger Jahre verdankte, so spielten Erinnerungen an diese Zeiten und die bedeutsamen Persönlichkeiten, die ihnen den Stempel ihres Geistes aufgeprägt haben, die erste Rolle in ihren Gesprächen. Und wir spät Geborenen durften eine posthume Bekanntschaft machen mit Georges Sand, Alfred de Musset, Chopin, Heinrich Heine, (Liszt hatte ihn noch in gesunden Tagen gekannt), Rossini, Meyerbeer, Victor Hugo und zahlreichen anderen in Kunst, Wissenschaft und Politik bedeutsamen Persönlichkeiten aus den Tagen Louis Philipps und Napoleons des Dritten. Häufig wurde ich auch allein zum Großherzog beschieden, um ihm über die neuen Erscheinungen auf dem Gebiete der schönen Literatur Bericht zu erstatten und ihm daraus vorzulesen. Ich trug dem Fürsten unter anderen fast den ganzen „Tannhäuser“ von Julius Wolff vor, der damals eben erschienen war, denn alles, was von seiner überaus geliebten

Wartburg handelte, konnte von vornherein auf ein günstiges Vorurteil bei dem derzeitigen Burgherrn rechnen. Er erkannte aber doch damals schon die etwas billige Mache in dieser effektvollen Butzenscheibenpoesie. Und als ich ihm später einmal den „Heiligen" von Konrad Ferdinand Meyer aus Westermanns Monatsheften, wo die Dichtung eben erchienen war, vorlas, entging ihm der gewaltige Unterschied zwischen diesen beiden Poeten keineswegs. Als ich dann mehrere Jahre später einen öffentlichen Vortrag über moderne Lyrik in Weimar hielt, dem auch der Großherzog anwohnte, versuchte ich ihn für die Idee zu gewinnen, einen neuen Dichterkreis nach Weimar zu ziehen, für welchen ich ihm Liliencron, Bierbaum, Hartleben, Holz, Dehmel, Henkell und die Brüder Heinrich und Julius Hart vorschlug, wenn ich mich recht erinnere. Dem Großherzog war der Gedanke sehr sympathisch, und ich mußte ihm auf der Stelle ausrechnen, was seine Verwirklichung ihn wohl kosten könne, worauf er sie jedoch mit einem ehrlichen Seufzer vorläufig beiseite schob, denn die Mittel, die ihm zur freien Verfügung standen, waren nur sehr beschränkt, und die Frau Großherzogin spendete aus ihrem großen Vermögen lieber für Schulen und öffentliche Wohlfahrtseinrichtungen als für übermütige Lyriker und dergleichen lockeres Gesindel.

Aber was gab es auch außerhalb des höfischen Kreises in dem guten alten Weimar für Prachtgestalten, alte Originale, komische Käuze, weisheitsvolle alte und draufgängerische junge Leute! Im Genelli-Zimmer des kleinen Gasthofes zum Adler hockte fast allabendlich eine Tafelrunde mehr oder minder sonderbarer und doch für einen lernbegierigen Menschen ersprießlicher Gesellen beisammen. Da war der alte Dichter Julius Grosse, Sekretär der Schillerstiftung, der den überaus kennzeichnenden Beinamen „Der vertrocknete Flußgott“ führte, da waren einige der älteren und jüngeren Mitglieder der Kunstschule, soweit sie allgemeinen Interessen und philosophischen Disputen zugänglich waren, sowie einige intelligentere Mitglieder des Schauspiels und der Oper wie Jocza Savits und Max Martersteig. Der merkwürdigste von allen aber war Otto Lehfeld, jener letzte Komödiant großen Stils. Wenn die Wogen der Debatte hochgingen und die Köpfe sich vergeblich erhitzt hatten bei der Lösung der letzten Fragen, dann fuhr wohl der alte runzliche Mime aus dumpfem Vorsichhinbrüten empor, gebot mit einer gewaltigen Geste Schweigen und führte mit dem ihm eigenen, stets wirksam zugespitzten Zynismus die Lösung aller noch so verworrenen Streitfragen auf die einfache Formel zurück: „Kinder, erhaltet euch eure Manneskraft, — das ist die beste Philosophie!“ Er sagte

es nicht so. Er sagte es mit unvergeßlichen, aber — unsagbaren Worten. Und wenn erst einmal ein solches Stichwort gefallen war, dann hatte Otto Lehfeld für den Rest der Nacht das Wort allein. Eine glänzende Anekdote reihte sich an die andere, fast ausnahmslos kräftigst papriziert, aber immer durch die Originalität des Ausdrucks überwältigend. Der Schluß dieser Sitzungen war gewöhnlich der, daß Lehfeld sich bei dem Leben seines einzigen Kindes hoch und teuer verschwor, es solle nie mehr eine Zote über seine Lippen kommen; was aber keineswegs ausschloß, daß er uns nicht noch auf dem Nachhausewege einige Prachtstücke aus seiner reichen Sammlung servierte.

Das waren die Alten. Es trieb sich aber auch junges Volk genug herum, in dem es brauste und gärte, und das dann später seine Eigenart mehr oder minder glänzend zur Geltung gebracht hat. Unter den Lisztschülern machten sich d'Albert, Reisenauer, Dingeldey, Siloti, Friedheim, Pohlig, Stavenhagen besonders bemerkbar. Im Theater wirkten der junge Achenbach, genannt Alvary, und der junge Scheidemantel nebeneinander. Ein bleistiftdünner, hochaufgeschossener Jüngling mit langwallenden blonden Locken, Schulte vom Brühl, versuchte mit glühendem Eifer seine Kraft auf allen Gebieten der Dichtkunst, Helene Böhlau begann als schwär-



merisches, seltsames junges Mädchen mit ihren ersten novellistischen Versuchen Aufmerksamkeit zu erregen und in Gabriele Reuter erblickte man allgemein mit innigem Mitleid eine zarte Blume, die zu frühem Welken bestimmt sei. Ich trug sie einmal die Treppe hinauf in eine Gesellschaft, weil sie sich so überaus schwach fühlte und so leicht beim Steigen krampfhafte Hustenanfälle bekam. Federleicht war das langaufgeschossene Mädchen. Und dann hat sie dennoch gesiegt im Kampfe mit dem Tode und, was noch schwerer war, auch im Kampfe mit dem Leben und all seinen dummen grausamen Vorurteilen, und ist durch die vorbildliche Tat ihres Lebens eine wirksamere Vorkämpferin für die Frauenbewegung geworden als die meisten zungen- und federgewandten Agitatorinnen. Sie hat uns eine reiche Ernte kluger, gemütvoller, feiner Bücher beschert. Und heute leuchten aus dem immer noch jugendfrischen Gesicht unter dem früh schneeweiß gewordenen Scheitel die großen sanften Augen so verständnisvoll begreifend und verzeihend lächelnd in die tolle krause Gegenwart hinein.

Das war das Weimar von damals. Von denen, die dort mit mir jung waren, sind nur einige wenige treu auf dem Posten geblieben. Die aber damals schon reif waren und dem geistigen Leben den Stempel ihrer Persönlichkeit aufdrückten, hat

fast alle der Tod hinweggerafft. Und nun ist auch das alte liebe Hoftheaterchen spurlos verschwunden; verschwunden die Bühne, die seit 1825 so manchen stolzen Triumph der klassischen Kunst, so manchen heißen Kampf des Alten mit dem Neuen erlebt hat; verschwunden sind die traulich-dämmerigen Proszeniumslogen, in denen Karl August und Karl Alexander ungesehen dem Spiele zuschauten, Franz Liszt, beim Schein einer Kerze in der Partitur nachlesend, den Aufführungen moderner musikdramatischer Werke folgte; verschwunden ist der durch Thackerays „Vanity fair“ zu drolliger Berühmtheit gelangte erste Rang, in welchem der Adel links, das Bürgertum rechts saß und die Damen eifrig ihre Handarbeiten förderten. Über der altgeweihten Stätte erhebt sich nun der neue stattliche Bau als ein glänzendes Zeugnis modernen Geschmacks und praktischer Ausnutzung aller in Betracht kommenden Errungenschaften der Technik. Keck steigen die Sperrsitze bis fast zur Höhe des ersten Ranges hinauf. Auf diesem selbst gibt es kein Verstecken und Absondern der Stände gegeneinander mehr. Mit den Proszeniumslogen sind die letzten Schmoll- oder Kosewinkel für die Bevorzugten gefallen. Und selbst den bescheidenen Besuchern des hohen Olymp ist ein bequemer Platz mit ungehinderter Ausschau beschert und keine düstere niedrige Decke mehr untertänig gesenkten

Köpfen in bedrückende Nähe gerückt. Vor der Majestät der Kunst seid ihr alle gleich — das soll diese neue Anordnung wohl symbolisch ausdrücken.

Sollte nun wohl dieses neue Weimar mit dem neuen Spielhause berufen sein, in reiner Gesinnung der Majestät der Kunst würdig zu dienen?

Ist es überhaupt noch möglich und ersprießlich, der großen Kunst abseits von den Großstädten in stiller Abgeschiedenheit der Provinz festliche Heimstätten zn erbauen? Konzentrieren sich nicht all die großen Mittel, die sie zu ihrer Ausführung, alle Intelligenz, die sie zu ihrer Auffassung benötigt, in den paar Welt- und Großstädten? Und schließlich: ist es nötig, den geistigen Frieden der Kleinstadt durch den leidenschaftlichen Kampfschrei neuer Tendenzen, neuer Probleme in Inhalt und Form des Kunstwerkes zu stören und kann aus der Billigung oder Mißbilligung eines so harmlosen Publikums eine wertvolle Förderung im Kampfe des Neuen mit dem Alten erwartet werden? Ich möchte diese Fragen heute bestimmter denn je zu Gunsten der Kleinstadt beantworten und in Sonderheit zu Gunsten der paar durch eine ruhmreiche Tradition geweihten Kunststätten Deutschlands, die sich der Förderung durch einen hochherzigen, freigebigen Fürsten erfreuen. Die modernen Verhältnisse bringen es mit sich, daß

die Kunst, und besonders das Theater, in der Weltstadt von geschäftlichen Rücksichten durchaus abhängig ist. Der wilde Konkurrenzkampf zwingt die Unternehmer in eine fieberhafte Jagd nach der Sensation hinein. Das Unerhörte von gestern muß um jeden Preis durch das Nochnichtdagewesene von heute überboten werden. Und das Publikum wird mit hineingerissen in diesen Wirbel. Es wird gründlich dadurch verdorben, zum blasierten Bekritteln und Allesbesserwissen systematisch erzogen, zum ruhigen Genießen unfähig gemacht. Eine Bereicherung und Klärung des allgemeinen Kunstbedürfnisses, der Ansprüche an vernünftige Entwicklung kann auf solche Weise nicht herbeigeführt werden. Es kommt schließlich bei der ganzen weltstädtischen nervösen Aufregung nur der Snobismus auf seine Kosten. Die neuen Moden werden in der Weltstadt in Kurs gesetzt — weiter nichts. Sie wird naturgemäß immer der große Markt für die Künstler bleiben, aber seine Werkstätte wird er lieber draußen in der Stille aufschlagen, wenn anders er wirklich ein Schaffender ist und nicht nur handwerksmäßig die gerade gangbaren Muster für den Markt herrichtet. Es hat in den letzten Jahren eine allgemeine Flucht der Dichter von Berlin stattgefunden. Selbst Sudermann, der mit dem weltstädtischen Wesen am innigsten verwachsen zu sein scheint, hält sich am liebsten auf seinem

märkischen Landsitz auf. Wildenbruch hat sich in Weimar ein stattliches Heim erbaut. Hauptmann fühlt sich nur in seiner schlesischen Heimat wohl.

Die ächte liebevolle Pflege kann die Kunst wirklich besser in der Ruhe erhalten. Und das durchgesiebte Publikum eines geistigen Zentrums, dem, wenn auch in ferner Vergangenheit, machtvolle Persönlichkeiten seine Eigenart gegeben haben, wird zu solchem Hüter- und Pflegeamt doch wohl eher berufen sein als das unkontrollierbare Menschengewimmel der Weltstadt. Die deutschen Residenzstädte können, was sie an politischer Bedeutsamkeit glücklicherweise eingebüßt haben, am sichersten dadurch wieder einholen, daß sie sich zu fruchtbaren Gärten neuer geistiger Bestrebungen heraufarbeiten, und es sollte der schönste Ehrgeiz der deutschen Bundesfürsten, besonders in den kleineren Residenzen sein, aus diesen Gärten frische Blumen zum Ruhmeskranze der guten Mutter Germania brechen zu dürfen.

Bei der feierlichen Eröffnung des neuen Hoftheaters glänzten viele von uns alten, treuen Weimaranern durch Abwesenheit — man hatte vergessen, uns einzuladen! Dafür aber drängte sich jenes Ganz-Berlin, das überall dabei sein muß, wo es eine Sensation gibt, in dichten Scharen in dem neuen Musentempel. Gewiß waren diese

typischen Erscheinungen. die in der Weltstadt über das Geschick alles Neuen in der Kunst zu entscheiden pflegen, nicht nötig, um dem neuen Weimar sein charakteristisches Gepräge zu geben; aber immerhin, es ist ganz gut, wenn Berlin zuweilen nach Weimar pilgert! Möge das neue Weimar die Verpflichtung, die ihm das alte auferlegt hat, in solchem Sinne begreifen und auch die übersatten Hungrigen noch recht oft zwingen, an seiner reichen Tafel zu Gaste zu sitzen. Es ist eine schöne, der eifrigsten Förderung werte Idee, von nun an die deutsche Jugend in jedem Sommer nach Weimar zu Gaste zu laden, um ihr dort die klassischen Meisterwerke bei reiner Stimmung mustergiltig und erinnerungswürdig vorzuführen. Wahrlich, wenn dieser Gedanke zur glücklichen Ausführung kommt, dann ward schon um seinetwillen das neue Haus nicht umsonst so weit und so schön gebaut!





Zur Pathologie des Kritikers
(1905)







Die deutsche Kritik hält es für geschmacklos von einem deutschen Künstler, sich um die deutsche Kritik zu bekümmern. Genosse Sudermann, der im Schutze seines Ehrfurcht heischenden Bartes und seines ehrlich erworbenen guten Namens gewagt hat, gegen die „Verrohten“ zu Felde zu ziehen, hat das in tausendfältiger Wiederholung zu hören bekommen: Wie dumm! wie kleinlich! wie spießbürgerlich, altmodisch, ängstlich und über das alles hinaus: wie geschmacklos, sich überhaupt um unser kritisches Geschreibe zu bekümmern! Nicht nur die ganz wüsten Neuntöter unter dem schreibenden Stechfliegengeschlechte stießen jetzt ihr Hohngelächter der Hölle aus, sondern auch das bisher noch einigermaßen dem „Tantièmenhelden“ gegenüber in anständiger Bescheidenheit verbliebene Kleingeziefer entdeckte nun auf einmal, daß es mit diesem Herrn eigentlich schon längst fertig gewesen sei, ihn in seiner ganzen Hohlheit von Anfang an durchschaut habe, und stimmte fröhlich

mit ein in das Hohngekreisch der ganz Geistreichen: „Hihihi, der Di-Di-Dichter!“ Jeder deutsche Zeitungsleser hat es nunmehr erfahren, daß dieser Sudermann niemals eine ernst zu nehmende Persönlichkeit gewesen, dagegen er selbst ein ausgemachter Esel sei, wenn er sich künftig noch von den Werken dieses Reklamehelden imponieren lassen sollte.

Ich gedenke nun keineswegs, das Kapitel der Verrohung in der Kritik hier nochmals wieder aufzunehmen oder an der Stelle, wo vor etlichen Monaten Kollege Sudermann im Sumpfe verschwunden ist, gefährliche Ausbuddlungsversuche zu unternehmen. Mein Gott, einige Monate sind heutzutage eine entsetzlich lange Zeit — inzwischen kann der Mann ja bereits zu den Antipoden durchgesickert sein. Ich möchte nur allerlei Betrachtungen, die mir unterweilen aus der Unterhaltung mit verständigen Freunden und durch eigenes Besinnen erstanden sind, in loser Aneinanderreihung hier wiedergeben.

Die liebenswürdigsten unter unseren gegenwärtigen Tageskritikern sind die ganz frivolen. Wenn man sich einen von ihnen persönlich vornimmt und zu ihm sagt: „Wie konntest du die Frechheit haben, einen Mann mit ein paar schnöden Witzen abzutun und ihn wie einen leichtsinnigen Schmieranten zu behandeln, der seit etlichen Jahrzehnten als ein gewissenhafter, sorgfältiger Arbeiter

bekannt ist, der es mit seiner Kunst ernst nimmt und eben darum sich auf seine vollendete Technik etwas zugute tun darf?" — so wird einem der liebenswürdige Frivole antworten: „Ja, mein Gott, der Mann wird sich doch das Zeug nicht zu Herzen nehmen, das ich abends nach der Vorstellung im heißen Drange, möglichst bald zu meinen Freunden im Restaurant stoßen zu können, so hinschleudere. Man schreibt doch, um zu leben, nicht wahr? Wenn ich meine gut bezahlte Stelle behalten will, muß ich leicht witzig, pikant schreiben. Scharf ist heute bei den Verlegern Trumpf. Die Leser sind an diese Tonart gewöhnt, folglich verlangen unsere Brotherren, daß wir in ihr singen. Na, auf den Kopf gefallen bin ich ja nicht, und die koddrige Schnauze ist mir angeboren, also nutze ich die Konjunktur aus und verwende die mir von Gott verliehenen Gaben zu meinem Besten und zum Vergnügen meiner Leser. Weshalb soll ich denn annehmen, daß der verehrte Dichter, den ich am Abend vermöble, meine Motive nicht ebenso durchschaue wie jeder beliebige Stammgast eines Berliner, Wiener, Münchener oder sonstwoigen Literaturcafés?" Der Frivole hat ganz recht. Die meisten Theaterdichter, wenn sie nicht gerade ganz weltfremde Leute aus der Provinz sind, wissen das auch wirklich, sie wissen vielleicht sogar, daß der gute X. Y., der sie so schändlich verulkt hat, per-

sönlich ein sehr amüsanter, reizender Kerl ist, mit dem sich's am weißen Marmortischchen des Cafés sehr nett und vernünftig plaudern läßt; aber die Tausende von Zeitungslesern, die jene Verulkung am Frühstückstisch gelesen haben, wissen das doch nicht, auch längst nicht einmal alle diejenigen, die bei der Première zugegen gewesen sind. Ihnen hat vielleicht das Stück ausgezeichnet gefallen, sie haben den Ihrigen davon vorgeschwärmt. Am anderen Morgen müssen sie beschämt erfahren, daß sie die Dummen gewesen seien. Die Ihrigen reiben ihnen das unter die Nase, sie vermögen sich nur schwach zu verteidigen, denn sie sind nicht imstande, ein Urteil logisch zu begründen, geistreich zu formulieren, kurz, können sich nicht so ausdrücken. Übrigens, dies und jenes haben sie ja gestern abend auch bemerkt, was Besonderes war's ja natürlich nicht! Man hat das ja schon xmal gesehen, und der Autor ist ja allerdings immer überschätzt worden. Wenn er nicht die vielen Freunde drin gehabt hätte . . . ja, ja, man läßt sich eben mitreißen von dem Toben der Claque und der Clique. Es ist eine Schande, daß so etwas geduldet wird!

Der tatsächliche Zustand ist also der, daß der Dichter und zumal der Dramatiker heutzutage dazu verdammt ist, als Material für den Modesport des Taubenschießens zu dienen. Hinter den Kulissen

sitzt er wie das Täubchen in der dunklen Kiste, und in dem Momente, wo er geblendet vom Rampenlicht emporflattert, richten sich hundert und etliche Flintenläufe auf ihn. Mögen noch so viele vorbeiknallen, es sind immer geübte Schützen genug darunter, um dem armsäligen Täubchen sicher den Garaus zu machen.

Weit schlimmer als der frivole Routinier ist der von seiner Wichtigkeit durchdrungene Grünling, denn er pflegt nicht mit Witzpfeilen nur, sondern mit der Keule des großen Pathos, mit dem gewichtigen Ewigkeitsperspektiv über den unglücklichen Dichter herzufallen. Dieses Ewigkeitsperspektiv ist gerade in den letzten Jahren zu einer unheimlichen Mordwaffe geworden. Seine praktische Brauchbarkeit wird von Kennern bezweifelt, denn obwohl es durch und durch hohl ist, vermag man doch auf weitere Entfernungen nichts hindurch zu sehen. Der liebe Leser läßt sich durch diese Art von Kritikern noch mehr imponieren als von jenen skrupellosen Witzbolden. Er sagt sich: den Leuten muß es doch ernst sein mit ihrer Strenge, denn sie legen einen großen Maßstab an. Einen bestimmten Namen trägt der große Maßstab selten oder nie, er ist nur ein mathematischer Begriff, von dem man durch die Vergleichung mit dem unendlich Kleinen eine Vorstellung gewinnt. Und das unendlich Kleine ist das Gegenwärtige, das



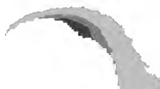
der Tag leibhaftig produziert. Die Verachtung des Bestehenden ist gerade für die Jüngsten und Kleinsten ein beliebtes und sicheres Mittel, reif, ernst und tief zu erscheinen. Kein Wunder, daß sich seiner mit besonderer Vorliebe jene gesalbten schwarzen Lockenköpfchen bedienen, die in rührend jungen Jahren von den östlichen Grenzen her nach Berlin einwandern, um hier um eine Scharfrichterstelle zu kandidieren.

Die Verachtung des Gegenwärtigen galt ehedem als ein trauriger Charakterzug des nörgelnden Alters, — heutzutage ist sie ein Charakteristikum der ganzen übersättigten Großstadtintelligenz und deren Jugend insbesondere geworden. Seitdem die prächtigen Jungens von 1884—90, die naturalistischen Draufgänger, ihre Rolle ausgespielt haben und die korrekten Herren, die bei den teuersten Schneidern arbeiten lassen, seltene Juwelen tragen und meist sogar soignierte Fingernägel haben, in der literarischen Welt tonangebend geworden sind, gilt jegliche Anwandlung von Begeisterung, ja sogar die laue Anerkennung von irgend etwas Gegenwärtigem als schlechter Stil — mauvais genre. Die hochgezogenen Brauen, das müde Lächeln, die feinen Hohnrillen um die Nasenflügel dieser süßen Herren zu beobachten, wenn ihnen so ein elendiger, gesunder Mensch etwas vorschwärmt, das ist ein köstlicher Genuß für den humoristischen Welt-

betrachter. Das sind die feuchtfingrigen Wegweiser zum Übermenschen, die ungeahnte Schönheiten zu schauen vermögen — sobald sie ihre geehrten Augendeckel zuklappen, die unerhörten Wollüsten da nachkriechen, wo der gemeine Instinktmensch sich, mit Respekt zu sagen, gottsträflich mopst. Das sind Leute, die Farben hören, Töne sehen, Gefühle riechen und Düfte greifen, die Leute, für die die wahren Dichter solche sind, die sich nie durch Schreiben geschändet haben, jene Dichter, die da sind wie das Meer, aus dem nur Klippen und öde Sandbänke hervorragen, sonst überall Wasser, nichts als Wasser, grenzenlose Tiefen sowie Untiefen, die man nur ahnen kann; höchstens daß hie und da, den Schiffer zu warnen, Gedankenstriche gleich Bojen über die Oberfläche hervorragen.

Eine dritte und wie mir scheint in Berlin besonders zahlreich vertretene Gattung von Kritikern bilden jene Herren, die fortwährend über die Ekelhaftigkeit ihres Berufs lamentieren und drei Viertel ihrer Artikel damit ausfüllen, daß sie über die Existenz der vielen Dichter, Bücher, Theater usw. entrüstet Klage führen. Es ist für sie eine Höllenstrafe, Bücher lesen und Theater besuchen zu müssen, und die Dichter, die daran schuld sind, daß die Herren Kritiker ein so saures Brot essen müssen, werden demgemäß als Geißeln

der Menschheit der allgemeinen Verachtung preisgegeben. Dabei kann man beobachten, daß die Spezialisten für Kritik der Lyrik die Romanciers und Dramatiker, diejenigen fürs Theater die anderen noch für verhältnismäßig anständige Menschen halten. Würde wohl ein Bankinstitut einen erklärten Kommunisten zu seinem Syndikus wählen oder ein König notorische Antimilitaristen zu Beisitzern eines Militärgerichtshofs ernennen!? Aber großen angesehenen Zeitungen erscheint es nicht als widersinnig, die Theaterkritik Leuten zu übertragen, die fortwährend in die Welt hinausschreiben, daß sie das Theater an sich für ein kunstfeindliches Institut und Theaterdichter für geborene Idioten ansähen. Diese Sorte von Kritikern hat den Ton der Verachtung und das stigmatisierende „Herr" vor dem Namen des Autors in die Kritik eingeführt, hat die Begriffe Handlung, Effekt, theatralisch und einige andere gebrandmarkt, ohne uns dafür etwa neue, höhere Werte zugeführt zu haben. Die Bedingungen des Theaters sind heute noch dieselben wie sie in grauer Vorzeit waren, und diese Bedingungen sind für jeden denkenden Menschen ganz selbstverständlich, denn sie rechnen mit der einfachen physischen Notwendigkeit, eine kompakte Menschenmenge während einiger Stunden an den Nerven festzuhalten. Alles, was zur Erfüllung dieser Grundbedingung gehört, wird aber



heutzutage mit dem Schimpfwort „theatralisch“ belegt und gilt somit als künstlerisch unwürdig. In dem Herausarbeiten dessen, was solche Leute „theatralisch“ schimpfen, beruht die ganze Schwierigkeit und Besonderheit des dramatischen Schaffens. Die Schwierigkeiten der Technik sind mit der Verfeinerung unseres Geschmacks, mit der Steigerung unserer Ansprüche an äußere und innere Wahrscheinlichkeit immer größer geworden und durch das Talent allein nicht zu bewältigen. Wenn diese Schwierigkeiten nicht wären, so würde in unseren Tagen jedermann ebenso Dramen schreiben wie jedermann Gedichte, Skizzen, Novellen und sogar Romane schreibt. Die theatralische Technik der Verachtung preisgeben, heißt also so viel, als die Dämme niederreißen, die bislang noch einigermaßen die unendlichen Wasserfluten des Dilettantismus von der Bühne abgesperrt haben. Es ist traurig, daß es nicht überflüssig erscheint, über solche Binsenwahrheiten noch Worte zu verlieren; aber muß man nicht jeden Glauben an die Denkfähigkeit solcher Kritiker verlieren, wenn man sie täglich dasselbe törichte Lied wiederholen hört, das Lied mit dem Refrain: „Wer was kann, wer sein Publikum zu unterhalten, zu fesseln, zu rühren, zu erschüttern versteht, der ist ein Schuft, der's nur auf die fetten Tantièmen abgesehen hat.“ Demnach würde der wahre Dramatiker der sein,

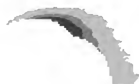
der vom Theater keine Ahnung hat und die Leute durch Langeweile aus dem Haus hinausgrault. Darauf kommt es auch tatsächlich hinaus, wenn man die Werke betrachtet, die jene Verächter des Theaters gelegentlich als wahre Kunstwerke theoretisch empfehlen.

Die große Schwierigkeit für eine vernünftige, gerechte Kritik liegt in der Überproduktion von Mittelgut. Die Quellen der Bildung, die früher nur in den großen Zentren flossen, sprudeln jetzt schier überall oder sind doch für wenig Geld auf Flaschen gezogen erhältlich. Nach allgemeiner Bildung braucht man nicht auf schwindligen Leitern hinauf zu klettern, man kann sie wie die Blaubeeren in guten Jahren am Boden liegend von den Büschen streifen. Der großartige Aufschwung des internationalen Verkehrs, das nicht nur in den Museen, sondern in allen Straßen der Großstädte aufgehäufte Anschauungsmaterial, die erstaunliche Fülle von interessantem Stoff, den täglich jede Zeitung liefert, alles das hat dem jetzt lebenden Geschlecht den Gesichtskreis dermaßen erweitert, so unendlich viel neues Material für das Spiel- und Gestaltungsbedürfnis der Phantasie gebracht, daß es eine selbstverständliche Folgeerscheinung genannt werden muß, wenn heute auch unendlich mehr Menschen denn je zuvor sich zu künstlerischer Betätigung gedrängt fühlen. Daß die Qualität des

Geschaffenen unter der Quantität gelitten habe, ist nicht wahr. Die neuesten Literatur- und Kunstgeschichten tun schockweise Leute mit drei Zeilen ab, die, wenn sie vor fünfundsiebzig Jahren etwa gelebt hätten, mindestens drei Seiten zugeteilt bekommen hätten, und umgekehrt würden eine Menge von bedeutsamen Erscheinungen früherer Zeiten, die die lernende Jugend sich in der Schule einprägen muß und über die heute noch Gelehrte dicke Bücher schreiben, heutzutage mit gutem Recht als unter dem Normalmaß stehend achselzuckend beiseite geschoben werden. Wer heute als Instrumentalvirtuose zum Beispiel in einem anständigen Konzert auftreten will, muß eine Technik besitzen, die ihn früher zum Weltwunder gestempelt hätte, und wer einen Roman in einem angesehenen, gut zahlenden Unterhaltungsblatt abgedruckt haben will, muß seine Fabulierkunst und seine stilistische Gelenkigkeit ebenso gedrillt haben wie der Instrumentalvirtuose seine Finger. Aber nicht nur die Technik hat sich so erstaunlich vervollkommnet. Durch das Übergewicht des Judentums in der Presse ist seit Heine der Witz, durch den faszinierenden Einfluß genialer Franzosen pikante Grazie in den Stil und durch die Gewohnheit des raschen Lebens ein total neues Tempo in unsere ganze Schriftstellerei gekommen. Selbst der einfache Mensch lebt heute oft genug ein viel be-

wegteres, äußerlich und innerlich reicheres Leben als noch vor hundert Jahren die Leute, die auf den Höhen der Menschheit wandelten; selbstverständlich haben uns unsere Dichter also auch viel mehr zu erzählen als die Schreibersleute aus der Postkutschenzeit. Und nichts wäre dümmer als zu behaupten, daß das Vielerlei der Stoffe notwendig eine gedankliche Verflachung der Betrachtungsweise im Gefolge haben müßte. Die außerordentliche Schärfe und Gewissenhaftigkeit der wissenschaftlichen Methoden hat auch auf die Phantasiemenschen abgefärbt und jene intimen Milieustudien und subtilen psychologischen Analysen gezeitigt, die ein ganz besonderes Kennzeichen der modernen Literatur geworden sind.

An gedanklicher Vertiefung und verfeinerter Empfindung fehlt es also unserer Dichtung durchaus nicht — seltener sind höchstens die originellen Querköpfe geworden, die ihrem dicken Blut und ihrer mangelhaften Vorbildung mühsälig die Darstellungsform abringen mußten. Die ungeheuere Fülle des überhaupt Gebotenen, die Menge des erstaunlich gut Gekonnten, des eigenartig Gewollten zu überschauen, nicht das Gute über dem Besseren oder das Bessere über dem Besten oder das Gestrige über dem Heutigen zu vergessen, das ist es, was eine gerechte Kritik so ungemein schwierig macht. Es ist nicht nur für das große Publikum, sondern



auch für den Berufskritiker unmöglich, etwa hundert Namen im Gedächtnis zu behalten. Es dürfen daher nicht hundert Menschen gleichzeitig aus der Masse hervorragen, es darf nicht hundert Berühmtheiten innerhalb eines Gebietes an einem Tage geben, vierundneunzig davon müssen unbarmherzig geköpft werden, damit sechs leben können; denn mehr als sechs Dichter, sechs Musiker, Bildhauer, Gelehrte, Feldherrn, Verbrecher, Könige, 12 Komödianten und 24 Leuchten des eigenen Faches kann ein normaler Kopf selbst in diesen Tagen höchster Fassungsfreudigkeit der Hirne nicht gleichzeitig beherbergen. Daher also auch das Einspinnen der jungen Literaten in die Cliquen und Klüngel — damit sie nur ja nichts hören und sehen von den viel zu Vielen, die außerhalb des Zirkels emporblühen, daher der scheußliche Neid gegen jeden, der es glücklich erreicht hat, aus der Masse hervorzutauchen, und der grausame Eifer, ihn so lange auf den Kopf zu schlagen, bis er Wasser schluckt. Daher die skandalöse Vergeßlichkeit und Undankbarkeit unserer Zeit. Wir haben es erleben müssen, daß Gerhart Hauptmann, weil er ein paar Mißerfolge auf dem Theater hatte, zum alten Eisen geworfen wurde, während man gleichzeitig artistische Gecken, wie Oskar Wilde, beweihräucherte und vor Maeterlincks, des bühnenfremden Träumers „Monna Vanna“ in die Knie sank, die doch nichts

weiter als die liebenswürdige Schwäche eines jungen Ehemanns ist, der wir Dutzende von ebenbürtigen Dramen entgegen zu setzen haben.

Ich will nun zum Schluß noch die Frage aufwerfen: Woher sollen unsere durch die unwürdigste und ungerechteste Beurteilung mißhandelten Dichter noch den Mut nehmen, weiter zu ringen um Siegespalmen, die die Kritik ja doch selbst dem begeistertsten Publikum aus der Hand windet, durch den Dreck zieht und dem Triumphator am nächsten Morgen um die Ohren schlägt? Ich glaube, ich weiß darauf eine gute Antwort: der arme Dulder soll sich nur darüber klar werden, daß nicht die mutwilligen Artistenknaben, nicht die verärgerten und gelangweilten Zunftkritiker, daß überhaupt die gedruckten Urteile es nicht sind, die den Wert seiner Arbeit mindern oder mehren, sondern vielmehr das Urteil der Leute, die nicht schreiben, aber sicher und tief nachempfinden, was sie gehört und geschaut, und die, im Besitze einer viel umfassenden Bildung, instinktiv den richtigen Maßstab auch an das neue Kunsterlebnis zu legen wissen. Solcher Menschen gibt es heute im Verhältnis just so viel mehr, als es Könner unter den Künstlern mehr gibt, und das Urteil dieser Leute beeinflußt das Denken der Meinungslosen schließlich doch wohl in höherem Grade als das Gedruckte unterm Strich. Eins ist sicher und könnte von

mir durch reiche Erfahrungen belegt werden: der Geschmack dieses unseres idealen und nicht gar kleinen Publikums ist ein gänzlich anderer als der der kritischen Bramarbasse in den Zeitungen oder der sezessionistisch aufgetakelten Geistreichen der Salons. Das Hirn des gegenwärtigen Literaten ist krank, m u ß krank sein, so gut wie ein Magen krank werden muß, der lange gehungert oder von Kartoffeln und Kaffee gelebt hat und plötzlich täglicher Tischgast an den ächzenden Tafeln der Kommerzienräte wird. Da aber der Mensch sich an alles gewöhnt und die Kommerzienräte auch leben, so ist zu hoffen, daß wir auch unter der Herrschaft des Überflusses an Gutem schließlich doch zu einer vernünftigen Kritik kommen werden. Die Kommerzienräte gehen alljährlich nach Karlsbad und schaffen's damit; vielleicht weiß jemand einen Kurort für Zeitungsschreiber, wo mit milden Purganzen und sanfter Massage literarische Überfütterung geheilt wird? — Eine Preisfrage!



Alphabetisches Personenverzeichnis.











Inhalt.





Altenburg.
Pierersche Hofbuchdruckerei
Stephan Geibel & Co.


1986
CANCELLED
FEB 1986

